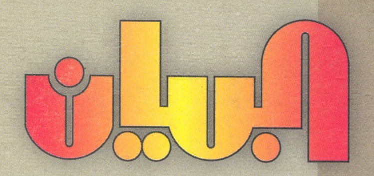


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٢٠ - مارس ١٩٩٧

عدد خاص

في اليوم العالمي للمسرح



- مسرح التسعينيات والرواية الكلاسيكية

د. أشرف الصباغ

- قراءتان في مسرح سعدالله ونوس

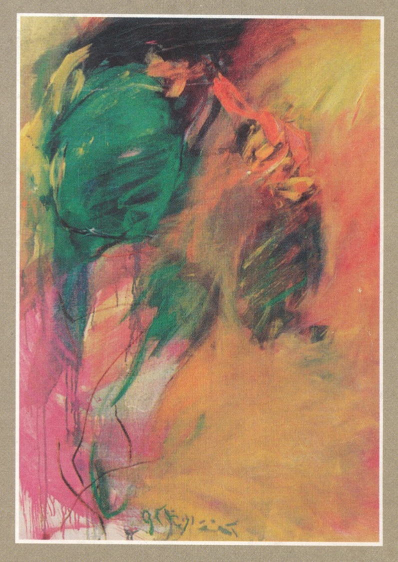
د. وانيس باندك - ممدوح عزام

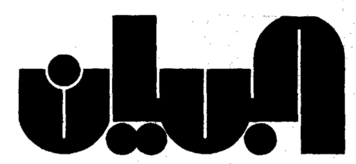
- الاغتراب القانوني في «يوم الطين» للحزامي

د. أحمد العشري

- نصوص مسرحية:

صفوان صفر - د. صالح سعد - هوارد باركر





العدد 320 ـ مارس 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.

للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف الرابطة: 2510602/2518282
فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدنا بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(320) MARCH 1997



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602**

كلمة البيان

المسرح يكتب الحياة

ـ وهذه الأزهار البديعة لمن أيتها السيدة؟

ـ إنها لـ غادة الكاميليا، فقد اعتدت أن أزورها ظهر كل يوم أحد، ومن عادتي أن أحمل إليها بعض الزهور.

وتمضي المرأة العجوز إلى مقبرة «مونمارتر» حيث ترقد «ألفونسين بليسيس» البطلة الحقيقية لمسرحية: «غادة الكاميليا»، ومعها يمضي الكثيرون يحملون أزهار الكاميليا لينثروها على ذلك الجدث الذي أصبح مزارا «تهوي إليه الأفئدة بحنان خاشع يثير العجب».

لم يكن ألكسندر دوماس الابن ليعلم أن مسرحيته هذه التي عرضت لأول مرة على مسرح بوابة «سان مارتان» بباريس سنة ١٨٨٤، ستجعل من محظية الرجال «ألفونسين بليسيس» ـ التي كان مغرما بها ـ شخصية مؤثرة إلى هذا الحد في الوجدان العام لسكان باريس حتى يومنا هذا. شخصية تثير مشاعرهم وتؤجج حنينهم إلى شيء مجهول لا يعرفون سره، حتى أن واحدة مثل الكونتيسة «نيرا دي لاجونشير» ظلت تواظب سنين عديدة على زيارة قبرها كل يوم!!

أهو الافتتان بالمسرحية التي خلدت «الفونسين»؟ أم الافتتان بالسيرة الغريبة والمأساوية لبطلة تلك المسرحية؟ لعل كلا من السببين يكمل الآخر، ولكن الأهم في هذا الموضوع هو شغف الناس بهذه الشخصية وتعلقهم بها حتى باتت مع مرور الزمن رمزا للشباب الذي يذوي، وللعمر الذي يتقصف سريعا كأوراق الخريف وللوحدة والمرض اللذين يثيران الحزن والشفقة على المصير البائس الذي يمكن لأي كائن أن يواجهه عندما تأزف النهاية كما واجهته «الفونسين» بطلة «غادة الكاميليا».

هكذا يصوغ المسرح الوجدان العام وهكذا يؤثر في حياة الناس، حتى أنه يتداخل بها، وتتداخل به إلى الحد الذي يصعب فيه علينا أن نميز أيهما أشد تأثيرا في الآخر؟ أيهما المسرح وأيهما الحياة؟

وأنت تقرأ «الأب الضليل» للكاتبة «إديث سوندرز» لابد أن تدهش بغنى الحياة الثقافية في القرن التاسع عشر، وبعمقها وفعاليتها المؤثرة في الصراعات الفكرية والاتجاهات السياسية التي كانت تمر بها العاصمة باريس آنذاك. ويكشف لنا المسرح بشكل خاص عن تلك الصراعات لما كان له من دور بارز في استقطاب اهتمام الناس على مختلف مستوياتهم الاجتماعية.

فها نحن في عام ١٨٢٩، وعلى مسرح «الكوميدي فرانسيز» في باريس نرى ألكسندر دوماس الأب يعرض مسرحيته «هنري الثالث وبلاطه»، وهي أول مسرحية رومانسية تنتزع إعجابنا. بعد الحفلة يتقدم «فيكتور هيجو» من دوماس ويصافحه بحرارة ويقول له: «الآن جاء دوري». إذ ينبغي للرومانسية أن تغزو المسرح الوطني الاتباعي «مسرح موليير»، وعندما يقرر «هيجو» عرض مسرحيته على خشبة «الكوميدي فرانسيز» يرى أنصار المذهب الاتباعي أن هذا المسرح هو ملك خاص لأعمال «كورنيل وراسين وموليير» لذلك تقدموا بشكوى إلى الملك «شارل» العاشر يطلبون منه أن يتدخل لمنع مسرحية هيجو «هرناني»، ولكن الملك رد بأنه عاجز عن أن يصد تيارا أدبيا جديدا، وأنه «هو نفسه شأنه في ذلك شأن بقية أفراد الشعب لا يملك من الحق إلا أن يشغل مقعدا في الكوميدي فرانسيز ويتساوى وبقية المتفرجين».

بعد ذلك ترقب الناس في توتر شديد عرض مسرحية «هرناني» ولما عرضت كانت أول مسرحية تثير ضجة شديدة في المسرح بين أنصار الرومانسية والاتباعية. حتى عرفت تلك الليلة التي تم فيها العرض باسم «معركة مسرحية هرناني».

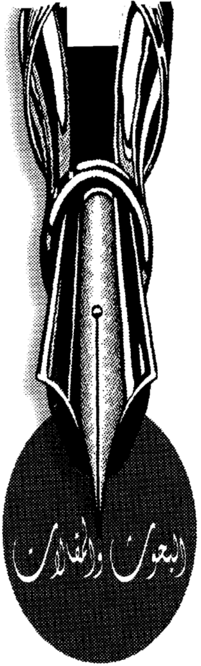
ترى متى سيدخل المسرح العربي حياة الناس بشكل فعلي؟ ومتى سيكون له هذا الدور الريادي في التبشير بالاتجاهات الجديدة، وفي بلورة الذوق الفني والجمالي الرفيع بعد أن أفسد ما أفسده المسرح التجاري..؟

في هذا العدد

■ البحوث والمقالات: 5

■ نصوص مسرحية: 102

■ شخصيات وملامح:


البحوث والمقالات

مسرح التسعينات

و والرواية الكلاسيكية في روسيا

○ د. أشرف الصباغ

موسكو

في النصف الأول من التسعينات تغيرت العلاقة الجدلية بين المسرح والنثر بشكل ملموس، ومن ثم تحققت لدى المخرج المسرحي نظرة مبدئية جديدة في علاقته بالكاتب ـ الناثر. بل وترسخ بما لا يدع مجالا للشك فهم جديد لدور هذا الكاتب. عندما اخترع المسرح في زمن ما «الشخصية المتحدثة باسم الكاتب»، كان ذلك محاولة منه لإعادة إحياء شخصيات المؤلف النثرية مع حرصه على عدم فقدان هوية الكاتب وعالمه، مما أعطاه إمكانية جيدة وثابتة للاستمرار في هذا الطريق. وقد كانت هذه «الشخصية» على نحو ما

هي الملاك المرسل على خشبة المسرح من أجل الحفاظ على العلاقة السببية، وتفسير شيء ما للمتفرج عن طريق اللعبة الفنية، وتذكيره دائما بالمؤلف الحقيقي لهذا العالم الفني الموجود أمامه. وبالتالي فعندما طرح المسرح هذه «الشخصية» في الحياة المسرحية، إنما كان يعلن عن إخلاصه لفكر المؤلف وتبعيته له. واليوم إلى جانب التناول ـ النقل ـ المخلص والمتابع للمؤلفات النثرية على خشبة المسرح قد برزت امكانيات أخرى لتكييف النثر، وهي اللعب مع المؤلف النثري الذي أصبح يستخدم كمادة خام لبناء النص المسرحي (بداية من «أخو اليوشا» للمخرج فيكتور روزوف وحتى «السيدة» للمخرجة نينا سادور). وقد قام المخرجان بإعادة بناء النص الأدبي بطريقة المونتاج، وإعادة ترتيب أفكاره ومناقشتها. وجاءت المناقشة مع أفكار الكاتب في مجملها نقدية واعتراضية. وأصبح المؤلف شخصية مسرحية في نسيج العرض ـ ليس فقط على مستوى حضوره العضوي، وإنما على المستوى الفكري بالمعنى الكامل، حيث تم استدعاؤه على خشبة المسرح كشخصية ضمن الشخصيات. ولنتذكر كيف تناول اثنان من أعظم المخرجين المخضرمين الروس رواية جوجول «الأرواح الميتة». فـ«جوجول» بشحمه ولحمه ـ بالمعنى المجازي ـ كان ضروريا بالنسبة للمخرج أناتولي ايفروس في مسرحية «الطريق» (لعب الممثل ميخائيل كازاكوف دور جوجول)، وكذلك بالنسبة للمخرج يوري لوبيموف في مسرحية «المفتش العام» (لعب دور الممثل الكساندر ترافيموف، ولعب الدور نفسه في مسرحية «الأرواح الميتة» للمخرج ميخائيل شفيتسار). لم يقتصر هنا دور المؤلف على نطق مقدمته الوجدانية ـ الغنائية، وإنما تعداه إلى المناقشة مع أبطاله. ولقد فشلت هاتان المسرحيتان فشلا ذريعا بسبب أزمة المنظومة العامة للفكر المسرحي ـ ليس فقط على مستوى «فن الإخراج»، ولكن أيضا على مستوى «التأليف المسرحي».

الآن تعتبر مشاركة المؤلف، أو حتى ممثله ـ مندوبه ـ في اللعبة المسرحية في ذمة التاريخ. وخلال السنوات الأخيرة في موسكو لا نذكر سوى تجربة المخرج (ميخائيل ليفيتين) في مسرحية «الزواج» لجوجول، والتي دافع فيها بحرارة عن حقوق التأليف. ومن أجل الخروج من هذه الأزمة يجب التشكك في البديهيات:

البديهية الأولى: عندما يتناول المسرح العمل النثري، وخاصة الكلاسيكي، فهو مطالب بإظهار مجموعة أفكار المؤلف. أما الاختلاف مع هذه الأفكار وعدم الاتفاق معها فهو حق يجب العمل على إحقاقه، ولكن مع ضرورة فهم وإدراك وعرض نفس هذه الأفكار.

البديهية الثانية: عندما يتناول المسرح العمل النثري، فهو يبحث عن معادل لأسلوب الكاتب، ويترجم اللغة المكتوبة إلى لغة الأحداث والأحاسيس. كما انه لا يجب مناقشة الأسلوب بعكس ما يحدث مع الفكرة، ومن الممكن فقط محاكاته وهذه قضية خاصة جدا. ولكن لماذا نفعل كل هذا؟ السؤال معلق في الهواء. ولعل الإجابة الأقرب إلينا هي أن مسرح النصف الأول من التسعينات قد أظهر عن وعي رد فعله تجاه مجمل التغيرات التي حدثت في الوعي الاجتماعي. وأصبحت أفكار المؤلف لا تثير الاهتمام على مستوى الواقع الفني، وذلك عندما دخلت في صراع

حـاد وتنـاقض مع الإحسـاس بـالـواقع الفعلي السـائد، أي فقـدت أفكـار المؤلف قوتها وقيمتها عنـدما اكتشف الجمهور ـ القارىء الهوة الواسعة بينها وبين الواقع بما هـــو عليـــه. وتعتبر مسرحيـــة «باشماتشكين» إحدى العلامـات الفاصلة في علاقة المسرح بالنثر حيث كان من المثير فيهـا غيـاب اسم المخــرج من بـرنـامج العرض، والذي لم يؤثـر إطلاقا على فكرة ووحدة وأسلوب العـرض. وكان من المهم أيضـا ذلك الفـرق الشـاسع بين المخـرج والمؤلف من حيـث مفهـــوم وطـرح كل منهما. فمشـاهد وصـور الحيـاة الفقيرة المعدمـة تم بناؤها بـالضبط كما جاءت في «معطف» جـوجول. ولكن اتضح ان هـذا الفقر، وهذا العالم المعدم ما هو إلا جزيرة من النعيم والسعـادة حيث إن الانفعالات الحية لـ«فيكليستوف ـ باشماتشكين» لم تغير فقط أفكـار جـوجول ولكنهـا غيرت منظـومـة الرؤيـة التأليفيـة من ألفهـا إلى يائها. فـ«جوجول» يكتب السيء والمشوه، لكنـه أمـامنـا على الخشبـة جميل ورائع. المؤلف يتعـذب ويعاني، والمتفـرج يتأثـر ويتعـاطف ويحن. أمـــا المفـــاجأة غير المتـوقعـة، والتي ظهرت في الـوقت الـذي عـرضت فيـه مسرحيـة «بـاشماتشكين» فهي مقالة العالم الثقافي ف. ن. توبوروف بعنـــوان «الشيء في المنظــــور المركـــزي لـلإنسـان» (Things in the Anthro- pocentric Perspective). حيث جاءت من بـاب الدفـاع عن البطل «بليـوشكين» مـوضحـة أسفـه وحـزنـه على الأشيـاء الجامدة البكماء، ورغبته العميقة المخلصة في إنقـاذ الأشيـاء المستهلكـة المنبــوذة، والأشياء المشـوهة القـذرة والحقيرة. كما جـاء الـدفـاع أيضـا مـوضحـا حـاجـة بليـوشكين ورغبتـه العـاتيـة في «رحمة الأشيـاء». (لقـد بـدأ بليـوشكين حيـاتـه كشـــاب ذكي طمـــوح ونشيط، ولكنـــه تــــدريجيـــا تمسـك ببعض المفـــاهيم والتصورات الخاصة بالتوفير والاقتصاد لدرجـة وصلت مع الزمن إلى حـد العبث. وأصبحت الأشيـــاء القـديمـــة والقـذرة والمستهلكة والمنبوذة تشكل أهمية عظيمة لـديـه، وصـار هدف حيـاتـه جمع هـذه الأشياء. ولو اتفقنا مع وجهة النظر القائلة إن الإنسان هو مركز الكون، وان كل شيء موظف ومسخر لخدمته، نجد أن «الشيء» بـالنسبـة لبليوشكين قـد أصبح مـركـز اهتمامه وحياته والهدف الـوحيد أمامه). إن بليـــوشكين ليس خلــلا أو نقصــا في الإنســانية، ولكنهـا الإنســانية نفسهـا في أبهى وأبلغ مظـاهـر رقتها (بـالـرغم من وجود الظواهر والمظـاهر المرضية). وعلى حـد قول تـوبوروف التعجبي: لقـد رأى «جـوجـول» ولاحـظ كل شيء بـالضبط، ولكن كيف فهـم مـــا رآه هكـــذا بشكل خاطىء؟! الجديـر بالذكر هنـا أن النقاش والجدل لا يمسان من بعيد أو قريب أفكار المؤلف التي يمكن أن تكـون صحيحـة أو خاطئـة، ولكنهما يمسان حقيقة المشـاعر والأحاسيس المطلقـة، لأن الإنسان يمكنه ان يفزع ويرتعب دون سبب، ولكن الفزع نفسه لا يمكنـه أن يخفي الحقيقـة. هنا لا توجد فكرة تنتصر على أخرى سيئة كانت أو كاذبة ضـارة، ولكن حقيقة الشخصية أهم من حقيقـــة المؤلف في مجملهـــا مثل الأفكـار والأحاسيس والأسلـوب الأدبي. والعـديـد من المخـرجين الـذين تنـاولـوا «بـاشماتشكين» لم يهتمـــوا بـالكثير من الأشيـاء الفنية في هـذا النص الجوجـولي الجيد، واجتـذبتهم الواقعية الكـامنة فيما وراء النص نفسه. وهذا بالضبط ما حدث لـلأسلـوب الأدبي والنـوايـا الإبـداعيـة

وحقيقة الأفكار عند فرانز كافكا حيث لم يهتم بها المخرجان «فاليري فوكين» و«كونستانتين رايكن» عندما تناولا مسرحية «تحولات». وفي أحد الأحاديث الصحافية للمخرج «رايكن» ذكر أن فرانز كافكا ككاتب لا يثير اهتمامه، ولكن مصير بطله «جريجوري زامزي» ذلك الإنسان المنبوذ الذي أصبح غير هام وغير ملفت للنظر هو الذي يستحق الاهتمام. ومن الواضح أن مثل هذا الاعتراف من مؤلف مسرحي يعتبر شيئا لا يمكن تصوره. ويمكن أن نسوق العديد من الأمثلة الأخرى في هذا المجال، وما علينا إلا أن نتذكر مسرحية «مدام بوفاري» من إخراج «يوري اريومين» التي لم يول فيها أي اهتمام بخصائص الأسلوب الفلوبيري، بالإضافة إلى أنه بحفاظه على حقيقة الحدث قد عقد محور ـ مركز ـ البناء الروائي عند فلوبير، حيث أحال اهتمامنا إلى حكاية عدم حب «أمّا بوفاري» لزوجها، وجعلها في العرض مهمة ورئيسية مثل قصة «أما» نفسها.

ويبقى أمامنا تأمل كيف يطن ما كتبه ديستويفسكي بشكل غريب ومدهش في العروض المسرحية التي حافظت على النص الديستويفسكي نفسه، وعلى سبيل المثال في «حلم العم» للمخرج أناتولي فاسيليف، وفي «الأبله» للمخرج سيرجي جينوفاتش. عبارة «يطن ما كتبه ديستويفسكي» لا تنطبق بالضبط على هذه الظاهرة، وإنما يمكن ان نقول «يطن ديستـ ـريفسكي» لأنه من المستحيل ان يتحرر المسرح من صوت الكاتب.

أما المثال الأهم فهو مسرحية «كتاب روف» التي أخرجت على مسرح «ريجا الجديد» وعرضت في موسكو بمهرجان دول البلطيق. لقد أعجب البعض بالعرض، وتكدر البعض الآخر لغياب الحماس التفسيري ـ الفقهي. فعندما أخذ المسرح هذه القصة من الكتاب المقدس، إنما أراد بصفاء وإخلاص عرض الموضوع الذي يتلخص في أن امرأة من بني معاوية (زوجة رجل من بني النعمان) دفنت زوجها، وفي التو واللحظة ذهبت مع حماتها إلى أرض اليهود دون احترام للذي وري الثرى لتوه. ألا يهين ذلك الروح القدس؟ بالطبع لا، وذلك على عكس الأمثلة السابقة، لأن الفهم الحرفي لأحداث الإنجيل لا يعتبر أساسا للتفسيرات، وخصوصا تلك التفسيرات المبهمة الغامضة، وإنما المعرفة في حد ذاتها هي الأهم من أجل الفهم التفسيري الروحي. أما السؤال الملح «عن أي شيء تدور المسرحية؟» والذي يتردد بمئات الأشكال، فهو يعني الشك في المخرج، وانتزاع الثقة منه لعدم التزامه بأفكار المؤلف ــ الكاتب ــ، وهذا غير صحيح إطلاقا لأن المعنى الجوهري يحتاج إلى فهم فردي، وليس حرفيا، لا يتعلق بالحوادث المسرودة الظاهرة على الورق، ولأن الكاتب أراد أن يقول شيئا ما عن طريق ما كتبه، وعموما يمكننا تفسير ذلك كالآتي:

أولا: عادة ما نبحث عن الأسرار العميقة للمفاهيم والآراء في المعنى الحرفي، وهذا ليس ضروريا، وإنما يجب أن نقرأ بإمعان وترو وبجهودنا الخاصة ـ الذاتية.

ثانيا: لقد أصبحت عملية تحرير وتعميق المفهوم الحرفي بالنسبة لمسرح اليوم من أهم القضايا الحيوية التي تثير اهتمامه. وهي بالتحديد قضية وليست «روشتة» للنجاح مثلما عرض المخرج سيرجي سولوفيوف نورسه المتوحش (مسرحية «النورس» لتشيخوف) منطلقا

من قاعدة الفهم الحرفي، ومتلافيا أية معالجة درامية للنص. والإشكالية هنا ليست التسليم والقطع بالمعالجات الفنية، بل بتغيير أدوات المعالجة وهذا هو المهم. فمنذ ٢٠ عاما كتب بافل ماركوف عندما أراد أن يقارن المخرج يوري لوبيموف بالمخرج ميرخولد: «إن ميرخولد توغل خارج حدود النص المسرحي باغيا الوصول إلى عمق العالم الإبداعي للكاتب ككل. أما لوبيموف فهو يغامر بشكل أكثر حدة برغبته في الوصول إلى العالم الموضوعي الذي توصل إليه الكاتب واكتشفه». في هذه البديهية المؤكدة يمكن إضافة التعديل التالي: إن لوبيموف، مثله مثل ميرخولد، بنى مسرحا «مؤدلجا» ـ ايديولوجيا ـ وبشكل نهائي، بمعنى أن نظرته للعالم الموضوعي في حد ذاتها كانت متحيزة، ومن الطبيعي انها مبنية على أساس العالم الذاتي للمؤلف.

إن مسرح التسعينات من هذا القرن في سعيه إلى الواقعية الموضوعية الموجودة بالنص قد كف عن اعتبار الكاتب حليفا ودليلا له. وإنما على العكس، فرؤية الكاتب ونبرته تبدو هنا على النحو الذي يصف العالم الجديد ـ الحالي ـ على غير حقيقته (ومع ذلك لا يجب أن يكون هذا الأمر مثبطا لعرفان القارىء بالجميل، فـ«كريستوفر كولمبوس» مثلا قد اكتشف عالما جديدا بسبب سوء الفهم ليس إلا). إن عملية السعي للتحرر من وصاية الكاتب لتجاوز مجمل ما كتبه مباشرة نحو الموضوع (مع الامتنان للكاتب على كل ما بذله من جهد، ولكن أيضا مع عدم الخوض معه في أي حوار) قد أصبحت نزعة مسرحية عامة يقوى الإحساس بها، وبشكل خاص، عندما يتعامل المسرح مع العمل النثري.

بين سيرجي جينوفاتش وأناتولي فاسيليف

من الواضح في الوقت الحاضر أن النثر لم يعد بحاجة ملحة للنضال من أجل جذب اهتمام المخرجين المسرحيين، كما انه لا يجد الآن أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلاليته عن الفن. فمن البديهي ان المسرحية المأخوذة عن رواية ما هي إلا عمل فني مستقل بذاته، وبالتالي فلا أحد يطلب اليوم من المخرج المسرحي الالتزام بالمصدر الأول وتوثيق العرض المسرحي بالرواية الأدبية. بل أن أكثر ما يطلب منه هو الوفاء والإخلاص لروح المؤلف، أو ببساطة الصدق مع نفسه والإخلاص لها. وكلما سعى المخرج بجدية ونشاط إلى شق نسيج الرواية والولوج إلى عالمها وترجمتها إلى لغة المسرح (وإلى لغته الإخراجية الخاصة ـ المتفردة قبل أي شيء آخر)، كلما ازداد اقترابه من فهم العمل النثري والارتباط به ذاتيا، ومن ثم تتسع مساحة الثقة بينه وبين المتفرج. ولكن عصر المسرح المرتبط بالإخراج ـ عصر المخرج المسرحي ـ يوشك على الانتهاء، وأسلوب التفكير المرتبط بذلك في طريقه إلى التغيير. ومن هنا ففي الرواية حاليا يظهر ويتمثل الواقع الذاتي كاملا ويحتاج فقط إلى من يعطيه الإمكانية من أجل التفتح الذاتي والخروج إلى العالم. ألم يصل المخرج سيرجي جينوفاتش إلى هذه الفكرة؟ والملفت للنظر أنه في جميع أعماله الفنية على صعيد المسرح يتميز بدماثة خلق رفيعة في موقفه تجاه المصدر. وهذه الدماثة بالطبع ما هي إلا تشديد متواصل من جانبه على أهمية كل كلمة في الرواية، وعلى عدم حذف أية كلمة مهما كانت

أبعـادهـا، وذلك مـن أجل بلـوغ أصـدق طـريق لتجسيد الـرواية. ومن هنـا يأتي إخلاصه والتزامه بكل توضيحات المؤلف (مثـلا ملاحظـة روجوشين «هي قـالت» التي التزم بها المخرج كما هي بالرواية في قصة ناستاسيا فيليبوفنا) ـ المقصود هنا العـرض المسرحي لـروايـة «الأبلــه» لديستويفسكي، والـذي أخرجه سيرجي جينوفاتش في ثلاث مسرحيات عرضت في ثلاثـة أيام على مسرح «برونـايا الصغير» بداية من ينايـر ٩٦ ــ ولسـوف نندهش كثيرا إذا مـا تـذكـرنـا أعمالـه المسرحيـة السابقة، ففي مسرحيـة «الوهم» لكورنيل قدم جينوفـاتش منظومة جماليـة مرهفة وصلت فيها الكلمـة إلى مرحلة من الـرقة والرهافة لدرجة تكاد تكون فيها مزخرفة أو مـوشـــاة. وفي مسرحيـة «السيــدة» لجوجول فقد هيكل النص جاذبيته بسبب الإعــــداد غير المتقق في إطـــار المسرح الارتجالي. وفي مسرحيـة «الهاويـة» جـاء الإخـراج على أســاس محاولة تـوحيـد ـ تصادم ــ الفنون المسرحيـة المتناقضـة. وأخيرا فأبرز مثال للمقـارنة هو مسرحية «فــلاديمير درجـة ثـالثـة» حيث قــام جينوفاتش بإعادة دراما جوجول التي لم تكتمل، كما لـو كان قـد كتبهـا من جديـد (ويعود فشل هذه المحاولة إلى عدم تطور الخطوط الدرامية نحـو نهاياتها الطبيعية التي يجب أن تسير بشكل منطقـي نـــابع من صميم الطبيعة السخيفة للشخصيات الجوجولية بغطرستهـا التي تنهار سريعا تحت وطأة هشاشتها وخـوائها وهرائها وأوهـامهـا وأرواحها الميتـة). إلا انــه في مسرحيـة «الضجيج والعنف» لفـولكنـر، وفي عمله الأخير «الأبله» لـديستويفسكي، يختـــار عن وعي مـــوقفـا سلبيـــا تجاه الأعمال الكـلاسيكيـة، وبـــدلا من «لعب الرواية» أو «اللعب مع الرواية» تظهر لديه الرغبـة في «الحياة داخـل عالم الـرواية».

وكما هـو معروف أن المعـالجة المسرحيـة للعمل النثـري ـ المقصـود هنا الـرواية ـ تأتي من المعـرفـة الأولى لـه ككل، وليس عبثا ان انتشر أسلـوب الإخراج الـذي يتم فيـه تقديم نهايـة العمل الأدبي في بدايـة المسرحية، أو نقل ذروته إلى المقدمة، وعلى سبيل المثـال يصطـدم المتفرج في بـدايـة مسرحيـة «الجريمة والعقـاب» للمخـرج يـوري لـــوبيمـوف بمنظـر العجـــائز المقتـولات، وفي «الأبلـه» عنـد المخـــرج البولندي «اندجي فايدي» جاءت المعالجة على شكل ديالوج ـ تداعيات لـ«ميشكين» و«روجـوشـين» بجوار جثـة «نستاسيـا فليبـوفنا». أمـا جينوفـاتش فيتوجـه إلى المتفرج السـاذج الذي يقرأ الروايـة للمرة الأولى في حياته. وبالتالي فعلى هذا القارىء ـ المتفرج أن يجد طريقـه في عالم الرواية، وأن يجد بنفســـه دون إيحاء وتلقينـــات لحوحة يفرضها عليه المخرج.

إن فكرة إعطاء المتفـرج حرية أكبر بهذا الشكل جـاءت على ما يبـدو بسبب المأزق الـذي وقع فيه فـن الإخراج الكـلاسيكي الصـــارم حيث المتفـرج هنـــا يلعب دور الـــــزائر لبيت التحـف التي وضعـت خصيصا من أجل استعـراضها فقط كما في عـــالم تلـك الأشيـــاء الحيـــة عنـــد «بـــــاشماتشكين»، وكـــــوابيس «تشيتشيكوف» أو عمليـات الجنون عند «ك. أي». وفي هـذا المضمار تفنن المخـرج «كاما جينكـاس» الذي أقام بناء مفتـوحا وكأنــه يعمل على استفزاز المتفـرج وجره إلى المشــاركـــة إلا أن العــرض في نفس الـوقت، وفي جوهـره، قـائم على الفرجـة السلبيـة. ولكن التناقض الظـاهري عنـد جينوفاتش يكمن في انه يطرح أيضا شكلا

من أشكال الفرجة المعزولة ـ السلبية (على الرغم من أن تحديد أو تأطير هذه الفرجة ولو حتى بشكل واحد من أشكال العرض الفني شيء غير متوافر له). وهنا يطرح السؤال نفسه: ألا يتحول موقف الفنان «الساذج» الذي اختاره عن وعي إلى حالة من الرتابة والغموض؟ إن جينوفاتش لا يريد أن يأخذ في اعتباره قوانين التلقي المسرحي، وفي نفس الوقت، وتبعا للمنطق الخاص بالقراءة المسرحية، يتضح أن الحركة الدرامية قد فقدت تماما على المسرح. وبكلمات أخرى فجينوفاتش يسعى إلى توحيد النظرتين التأملية والنشطة على حساب الحركة الدرامية على خشبة المسرح. فمثلا يعتبر الجزء الأخير من رواية «الضجيج والعنف» على جانب كبير من الإثارة، ولكنه في المسرحية لا يضيف أي شيء تقريبا إلى خصائص الأبطال. وفي الرواية أيضا يتم تجسيد الأبطال أما عن طريق وجهة نظر أخرى ـ راوي ـ (الشخصيات من الدرجة الثانية)، وأما غارقين في تيار وعيهم الذاتي. وفي المسرحية نجد هذا وذاك ماثلا أمامنا بشكله الحقيقي ومنذ البداية. أي أن الأبطال في الرواية يعيشون في عالمين: عالم الواقع المحايد الذي يعكسه لنا شخص غريب عنهم، وعالمهم الداخلي. أما في المسرحية فلا نرى حدا فاصلا بين العالمين. وبالتالي فالأشياء الكثيرة التي يجب أن تحكى بالتدريج (خلال عملية القراءة، وفي ذلك بالطبع تكمن أهمية تحويل الرواية إلى دراما مسرحية) نجدها منذ البداية واضحة جلية، ومعروفة تماما للمتفرج. أما في مسرحية «فلاديمير درجة ثالثة» فقد نجح جينوفاتش في تجسيد ـ مسرحة ـ تيار الوعي. ويرجع سبب ذلك إلى أن أبطال جوجول ليس لديهم عالم داخلي. والعالم الداخلي يعني هنا أنه لا يوجد لديهم ذلك الحد الفاصل بين العالمين الخارجي والداخلي، وبين الخواء والوهم، وبين الفكرة الملحة والفكرة الواقعية. فطيف الخالة العجوز التي أصابها الجنون وما لبثت أن ماتت بعد ذلك، يستدعي الثقة والتصديق كما لو كان بالفعل هناك شخص واقعي أمامي يحدثك (وعلى أساس مبدأ فصل العالم إلى خارجي وداخلي بنى المخرج فاليري فوكين وغيره من مؤسسي شخصية «باشماتشكين» مشاهدهم الجوجولية).

ولهذا السبب لاقى الجزء الأول من مسرحية «الضجيج والعنف» لفولكنر نجاحا كبيرا عند جينوفاتش لأنه قام بإحياء عالم «بيندجي» المجنون الذي لا يوجد فيه فرق بين الـ«أنا» والـ«لا أنا» في الماضي أو في الحاضر. ولكن تطبيق هذا المبدأ على أبطال ديستويفسكي قد أثر بالسلب على عالمهم الداخلي، ومن ثم جاءت مسرحية «الأبله» في إطار هذا التناول كما لو كانت مجرد قصة مصورة تجري أحداثها أمام المتفرج.

إن جينوفاتش في رغبته من أجل إطلاق حرية أكبر للمتفرج يفقد كثيرا من دعامات الفن المسرحي ألا وهي الحركة، وذلك يترك المتفرج وحيدا مع مادة فنية صعبة دون تفسير أو تعليق. فعند ديستويفسكي يكاد يكون كل سطر متضمنا نقطة صدام ـ صراع ـ، أما جينوفاتش فيرى أن ما لدى ديستويفسكي ليس صداما، ولكنه انزلاق يبدأ من سطح النص الأدبي. وعليه فالمخرج يترك الممثلين أمام بعضهم البعض مع تلك البناءات الضخمة للنص دون أن يطرح، أو حتى يدعو لأسلوب ما يمكن أن يتبعه الممثلون في عملهم. ومن المهم جدا مقارنة هذا الموقف بما يوجد في

مسرح فاسيليف المغرم كثيرا بالتعامل مع الأعمال النثرية التي تحوي في مضمونها خطوطا درامية مسرحية. فالأعمال الكلاسيكية في نظر فاسيليف ما هي إلا ذلك الواقع الموضوعي الذي يجب أن نتسلل إليه ونتوغل فيه من أجل أن يفتح نفسه بنفسه. والتوغل هنا ليس عن طريق إحياء الرواية (من خلال عملية التلوين والتنويع الطبيعي والنفسي)، ولكن عن طريق أساليب استيعاب وخلق فني لها خصوصيتها. ففي مسرحية (مقطوعات من «حلم العم» لديستويفسكي) التي أخرجها فاسيليف في بودابست ألح بالتحديد على القراءة الجهرية للأدوار، وبالتالي فالذي احتل أهمية خاصة بالنسبة لشخصيات «حلم العم» هي الوقائع اللفظية التي تنطق فيها الكلمة بشكل حاد متقطع كالطلقات النارية المكتومة وليس كنداء أو صياح الروح. أما المؤدون فلم يكونوا مكلفين بالتحول إلى أبطال ديستويفسكي، وكانوا يدخلون إلى الخشبة ويخرجون منها كممثلين في ملابسهم العادية وهم يمسكون بنسخة النص في أيديهم، وكل منهم يلعب عدة أدوار أو العكس، حيث يلعب مجموعة من الممثلين المختلفين دور شخصية واحدة، ويحدث كل ذلك على خشبة المسرح الخالية تماما من الديكور. وظهورهم بهذا الشكل وبهذه السلوكيات يؤكد على أن المخرج يرفض الاعتراف بأن هذه اللعبة هي مسرحية. إن معنى القراءة الجهرية هنا يبدو كما لو كان قياس شيء ما أو تجربته، حيث يبدأ الأمر بالصعود التدريجي نحو الموقف الدرامي المثالي أو المرغوب عندما يمكن أن يثور - تدريجيا - صدام حقيقي داخل العمل الأدبي. وبكلمات أخرى تعني هذه القراءة إعطاء الممثلين إمكانية فهم المأساة وإدراك الموقف التراجيدي بشكل تدريجي حيث نكتة الأم التي تود تزويج ابنتها من عجوز ثري يمكن أن تتحول بالتدريج، بل ويجب أن تتحول إلى مأساة حقيقية من خلال أو بسبب التضحيات المستمرة التي تصل إلى حد التضحية بالنفس (ولذا ففي ذروة الحوار بين «زينا» وأمها، تبدو القصة شبيهة ليس بقضية قرويتين ساذجتين وقعتا في موقف سخيف، بقدر ما تبدو شبيهة بمأساة حقيقية لبطلتين متعطشتين لاتخاذ قرار بالتضحية). وما يسعى فاسيليف هنا لتجسيده فوق خشبة المسرح يمكن تسميته بـ«التجربة الروحية التي تسود مؤلفات ديستويفسكي»، أما تجربة فهم الأسئلة السرمدية، والتي من أجلها يرى فاسيليف أنه ليس في حاجة ضرورية وملحة إلى تناول عمل أدبي كوني أو مقدس يليق بمثل هذه الأسئلة، وإنما عليه أن يتناول ببساطة «حلم العم» الذي يحوي في مضمونه الأفكار الديستويفسكية في شكلها الجنيني، والتي من خلالها يمكن أن يصل إلى هذه الأسئلة الكونية الخالدة بعد أن يزيل بالطبع مجمل الرواسب الخاصة بالتقاليد التفسيرية المتبعة.

إن فاسيليف يدعو إلى «اللعب مع الرواية» بدلا من «التعايش مع الرواية». فبين الممثل والشخصية التي يلعبها، وبين الإنسان والواقع اللاإنساني الذي يجب على المرء فهمه والتوغل فيه، يوجد دائما نوع من أنواع التوتر، وشرخ ما لا يمكن إخفاءه أو ترميمه يجب الانتصار عليه وتجاوزه (مثلما يحدث دائما في المسرح التقليدي عندما لا يستطيع المؤدون تجاوز صعوبات النص)، وهذا يعتبر المعنى الأساسي للفعل المسرحي حيث

يتجاوز الممثل نفسه ويخرج إلى الواقع اللاشخصي، أي الواقع الروحي للشخصية، وذلك لأن الممثلين عند فاسيليف لا يدعون قدرتهم على الغوص الدائم في الرواية أو فهمهما بشكل كامل (حيث تعتبر الرواية دائما هي القمة التي يجب الوصول إليها والانتصار على كل العقبات في سبيل اعتلائها) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالمتفرجون أيضا لا يمكنهم أن يكونوا مشاهدين - راصدين - سلبيين للحياة من حولهم، أو أن يسبحوا خارج حدود «الحائط الرابع»، وإنما يجب عليهم امتلاك حقهم، مثلهم مثل الممثلين، بالمشاركة في اللعبة المسرحية التي تجري أمامهم.

تجربة أناتولي فاسيليف

تعتبر القضية المحورية في علاقة المسرح بالنثر هي المعالجة الإخراجية للنص بشكل أساسي. وفي هذا السياق تأتي الأعمال الإخراجية لمؤلفات ديستويفسكي التي قام بها أناتولي فاسيليف. وقد تمثلت أهمية هذه الأعمال في كون المخرج قد رفض كافة وجهات النظر التأويلية، وأدار ظهره لجميع النشاطات والأشكال السائدة. فلم يحاول إحياء جو - عالم - التقطيع الجزئي للرواية على خشبة المسرح، أو تنظيم العلاقات الحياتية بين الأبطال وترتيب أحداث حياة كل منهم، وتجنب مجمل التفاصيل العادية والمبتذلة عند طرحه للأحداث. وكان أكثر ما يهمه ليس التحليل النفسي الديستويفسكي، ولكن - بالدرجة الأولى - الطاقة الجنينية التي تبثها فكرة الكاتب، وتلك القدرة - القوة - التأثيرية التي تخلفها الديالوجات في المنطقة الخفية من الدماغ، وفي العالم الروحي للممثلين على خشبة المسرح بعد أن ينطق كل منهم كلماته.

إن فاسيليف يخلق الجو الخاص والضروري لظهور - انبعاث - شكل من أشكال التواصل الشفاهي الذي يتم إرساله على نحو ما إلى الجمهور، وذلك بالعمل على تركيز كل اهتمام المتفرج على الديالوج. وبالتالي يمكن تغيير أسلوب الممثل في حياته وفي طريقة لعبه على خشبة المسرح مثلما تتغير أشياء كثيرة أخرى، لكن الشيء الوحيد الذي يبقى كما هو دون تغيير هو كلمات ديستويفسكي. ففي «مدرسة الفن الدرامي» لا يعترفون بعملية تحويل الرواية إلى مسرحية، والتي يتم فيها تمزيق نسيج النص وتبسيط كلمات الكاتب التي اختارها بمحض إرادته للتعبير عن أشياء كثيرة. ولكنهم يحبذون الالتزام بكل شيء، حيث على الممثل أن يلعب وينطق كل الديالوجات الموجودة في الرواية بجميع كلماتها وفاصلاتها ونقاطها وعلامات تعجبها، ودون حذف ولو حتى مجرد فاصلة ما أو علامة تعجب. ولو تذكرنا العرض الذي جرى في موسكو لمسرحية «حلم العم» في فبراير ٩٥، سنرى كيف كان فراغ خشبة المسرح شبه الخالية والتي لم يكن عليها سوى حائط أبيض ضخم مع مدخل على شكل قوس في نهاية المسرح، وكيف امتد هذا الفراغ إلى ما بعد منطقة الرؤية ليتصل مع فراغ صالة العرض مكونا فراغا كبيرا ممتدا ومخيما على كل شيء، ومحتويا لكل شيء أيضا. ففي هذا الفراغ الواسع الممتد كانت الكلمات تتردد عن طريق الصدى، وكان الممثلون ينطقونها بحدة ودقة كما لو كانت طعنات سيوف في لعبة الشيش. وكانت كل كلمة عبارة عن شحنة من الطاقة الانبعاثية

التي تشكل نمطا ـ تؤسس أسلوبا ـ فنيا مسرحيا تنشط فيه الشخصيات وتتصل ببعضها البعض في حالة من حالات الفعل ورد الفعل، والتأثير والتأثر، أي تلك العلاقات الجدلية المعبرة بوضوح شديد عن ماهية هذا الأسلوب المسرحي. واستطاع المتفرجون ان يسمعوا تلك الموسيقى الغريبة، ويشعروا على المستوى العضوي بصعوبة إيقاعها المحسوب بدقة شديدة. أما المهم هنا هو الكلمات ـ التي تميز هذا الأسلوب الفني ـ الخاضعة لقوانين هارمونية وتجانس النص، والتي أجبرت الممثلين على تتبع أفكار ديستويفسكي في تطورها المتواصل بداية من مراحلها الجنينية وحتى آخر بعد فكري ـ روحي يمكن أن تولده. ومن خلال نبرة ـ اللحن الصوتي ـ الشخصية التي تبدو شفافة للغاية ظهرت نبرة المؤلف، ومن ثم ظهرت نبرة فكرته، أو الإيقاع الفكري الموجود في الديالوج. في هذه الحالة وان بدت المسرحية غريبة على المتفرج إلا أنها تجبره في نفس الوقت على أن يدرك ويعي الكلمات الدقيقة المنسوجة بهارمونية مع مثيلاتها في النص، والتي لديها القدرة العالية على نقل أفكار ديستويفسكي. ومن هنا بالتحديد يبدأ الاتصال الحقيقي والمباشر بين منطق الممثل ومنطق وجوده ـ حياته ـ وبين منطق مؤلف النص.

إن فاسيليف يخصص عددا كبيرا جدا من البروفات لتحليل النص مما يدفع الممثلين إلى إعادة النص، والنظر إيضا بشكل جديد ومختلف للعديد من الأشياء التي كانت تبدو لهم في وقت ما حقائق دامغة وغير قابلة للتفسير أو التأويل، بل ويصل الأمر إلى التأثير الجذري في وجهات نظرهم وإجراء العديد من التغييرات في عالمهم الإدراكي. فأثناء بروفات القراءة يتبع فاسيليف طريقة تقطيع وتجزيء وتحليل وإعادة كل مشهد أكثر من مرة، وبذلك يتمكن من الكشف عن الفكرة الموجودة ومن ثم يستخرجها ليساعد بذلك الممثل على إيجاد مصدر الطاقة الإبداعية في داخله، والذي يعتبر ضروريا لفهم الدور ولعبه كما ينبغي. عندئذ فقط يمكن للممثل أن يدخل بثقة كبيرة إلى خشبة المسرح ليمارس دوره المنوط به. وعليه فتطوير أسلوب فاسيليف مرتبط إلى حد كبير بدراسة «حوارات» أفلاطون و«إلياذة» هوميروس، لأن الحوار الفلسفي يساعد الممثل على فهم وتنظيم المنطق الداخلي لأي نص، أما البناء الشعري للإلياذة والمنظوم على أسس موسيقية (من المعروف انه توجد إشارات باللوائح الأغريقية القديمة للإلياذة تخص مسألة القراءة وتوضح الأماكن التي يجب أن يعلو فيها الصوت أو ينخفض، وتوضح أيضا كيف يمكن تنظيم عملية القراءة على ضوء الإيقاع الموسيقي) فيعلمه ويدربه على تقبل وفهم جماليات الكلمة مما يجعله يعمل على إيصال ذلك بشكل أكثر تعبيرا وحيوية. إن هذا الأسلوب يعطي امكانية عالية لعمل أصعب النصوص غير المخصصة للمسرح. وخلافا لجميع الأفكار المستهلكة ففاسيليف يحافظ على استقلالية الممثل من ناحية، ومن ناحية أخرى ينمي تفرده الشخصي. ولكن المهم هنا هو أن يحترم الممثل قانون المسرح ويلتزم به في خط مواز لحفاظه على شخصيته كما ذكرنا. علاوة على ذلك فهذا الأسلوب يمنح الممثل حرية داخلية غير محدودة تجعله دائما لا يطابق نفسه مع الشخصية التي يمثلها، بل تجعل بينهما تلك المسافة القصيرة

التي بفضلها يمكنه أن يلعب أصعب النصوص بسهولة ورشاقة، وأن يقوم في مسرحية واحدة بعدة أدوار مختلفة تماما يجد بين كل دور وآخر فسحة زمنية قصيرة ليبقى مع نفسه كممثل إذا لزم الأمر.

وفي النهاية يمكن القول إن المسرح له قواعده القاسية وقوانينه الصعبة التي يمكن ان نشبهها بقواعد وقوانين أية لعبة قمار، حيث معرفة هذه القواعد والقوانين الصعبة بدقة هي التي تفجر السعادة الذاتية عند الربح. أما النص المسرحي فيملك نسيجا خفيفا على درجة عالية من المرونة، وليست لديه خطوط أو حدود ـ أطر جامدة ـ يتم إخراجه على أساسها مرة واحدة وإلى الأبد. إنما على العكس يمكن مد وتوسيع هذا النسيج بتضمينه العديد من المشاهد المتجددة دائما، والعديد من التركيبات والتوليفات والأنماط وتطويرها جميعا في اتجاه يلائم الروح العامة للنص والمنطق الداخلي له، وفاسيليف يسعى بالطبع في البحث عن هدفه المعروف جيدا ليس في اتجاه واحد وإنما في عدة اتجاهات مختلفة ومتزامنة في آن واحد. ولو تصورنا مسرحيات «مدارس» أو «اتجاهات» السنوات الأخيرة على شكل نماذج ـ موديلات ـ هندسية (من منطلق التجريد بالطبع) فسوف نحصل على ذلك الشكل المجسم المتحرك في الفراغ، والذي يمكن أن تبدو مساراته وخطوطه ومنحنياته الظاهرة على السطح محيرة ومربكة في تتابعاتها. ولكن امتزاج كل هذه الأشكال والمجسمات والخصائص المتحركة في الفراغ يولد شيئا ما غامضا وسريا مرتبطا ارتباطا عضويا بسحر المسرح.

تجربة سيرجي جينوفاتش

من المعروف أن المسرح الروسي زاخر بالعروض المسرحية، وعلى مدى أسبوع واحد يمكن رؤية العديد من هذه العروض، خاصة المأخوذة عن الأعمال الأدبية لـ «هوفمان» و«فلوبير» و«أفيرتشينكو» و«بولجاكوف» و«ألكسي تولستوي» و«ديستويفسكي». ومن أمثال هذه العروض «الأبله» على مسرح الجيش، و«الأبله» على مسرح «برونّايا الصغير»، و«القاتل» عن الجريمة والعقاب عند مارك رازوفسكي بمسرح «بوابات نيكيتا»، و«النكتة السمجة» في مسرح الارميتاج، و«ك. آي.» من الجريمة والعقاب في مسرح الشباب، و«قرية ستيبانشكوفا» في مركز يرمولوف، و«حلم العم» في المسرح الدرامي الصغير، و«فوما ابيسكين» في مسرح اتحاد موسكو، و«الجريمة والعقاب» العرض المتجول لمسرح الشباب ببطرسبورج. هذا بالإضافة إلى أعمال «بوشكين» و«فرانز كافكا» و«مارك توين» وتشارلز ديكنز» و«ساشا سوكولوف» و«تريفونوف»..

فالمسرح مولع إلى حد بعيد بالمؤلفات النثرية، وهو يعود دائما إلى هذه المؤلفات مثل عودة حبيبين لم يكن في تصور أحد أن يعود أي منهما إلى الآخر إطلاقا. ومن أجل أن نسأل أنفسنا ونقهم: هل مرت الأزمة بسلام؟ يتضح أن كل شيء كما هو عليه، وأن القلق مازال مستمرا.

إن النثر بالنسبة للمسرح ضرورة وليس حبا أو عشقا، وأول إحساس ذاتي للمسرح بهلاكه يأتي في تلك اللحظة التي عندها تعوق خشبة المسرح ذلك النسيج العنكبوتي الروائي المنبعث من العمل النثري نفسه. وعموما فالعديد من

المخـرجين قــد انهالـوا فكـا وتــركيبـا وتشريحا للروايات والنصوص المسرحية والقصص بعـــــد أن رأوا فيهـــــا ذلك المغناطيس الجاذب، وكأنه فعلا موجود في كل، وفي أي نص مسرحي. إن التعـامل مع عملية المعالجة الدرامية يجب أن يكون قد أصـاب الشخص المعـالج نفسـه بـالملل. ولكن النظــرة الجديــدة المدققــة للعمل النثري تــرى فيه تركيبــة نقية، أو بمعنى أدق أرضـا خصبـة ونظيفــة يمكنهـا أن تمدنـا بـالعـديـد من أشكـال المعـالجات الـدرامية المختلفـة. واتضح أن القـارىء والكاتب الدرامي ـ المعالج ـ ليسا على قدم سواء في هذه المنظومة الإحداثية الجديدة. وبالنسبة للمصدر الأدبي يمكن أن نقسم المخـرجين المسرحيين إلى نـوعين: الأول ـ يتناول العمل النثري كحـائك ـ ترزي ـ في تعـاملـه مع قطعـة قماش يجب أن يصنع منها ثـوبا محدد المقاس. والثاني ــ يرى الدراما في كلمـة «رواية» أو «قصة». فعما يبحثـون؟ ووراء أي شيء يركضـون؟ ألم يتجهـوا في السابق إلى العمل النثـري؟ ألم يعـذبـوه؟ فعن أي شيء كانـوا يبحثـون؟ ومـاذا وجـدوا؟ في الماضي لم تكن حـريـة المعـالجة متـاحـــة، وكـان من المستحيل إخراج مسرحية «هاملت» دون هاملت، أو مسرحية «الشقيقات الثلاث» دون أليج أو إيـرينـا، ولكن صنـع مسرحيـة عن أحـد المؤلفات الأدبيـة الضخمة مع حـذف خط واحـد من خطوطهـا كان يترك القـارىء المجتهد المتـابع في حالة عظيمـة من المتعة على اعتبـار انــه يـدرك كل شيء ويعـرف اللعبة، لأنه قد قرأ الرواية الضخمة بشكل كـامل في الســابق. وبـالفعل حـدث ذلك واعتبروه عملا عـاديا وطبيعيـا آنذاك، بل وكـادت قـوانين المسرح القاسيـة وقتهـا تضع لـه تقييمات عـالية جـدا. وبمـرور الزمـن بدأت هذه القـوانين في التنحي عن موقفها واتخاذ جـانب الدفاع عن الأعمال النثــريـــة والتأكيــد على أهميــة جميع التفـاصيل، حيث رأت فيهـا ــ في الأعمال النثريـة ـ المادة الخام المنظمـة والطيعة في آن واحـد، إضـافــة إلى وجـود التراكيب الأدبية الفنيـة وكافـة التفاصيـل الأخرى التي وضعهـا المؤلف نفســه من الألف إلى الياء. وبالتـالي لا يطلب من المخرج إجهاد نفســه في البحـث والاختراع والاختـلاق، ومـا عليــه إلا أن يختـار الأدوار، ويفتح الطريق بـداية من أول صفحة في الـرواية وحتى آخـر صفحـة. وهنـا نقـدم مثـال سيرجي جينـوفاتش الـذي يقدم لمتفـرج اليـوم معـالجة مختلفة وجـديـدة تمامـا لــ«الأبله» كأوحد وأصـدق مثال لقـراءة الـروايـة. أما المعـالجات الأخـرى، مهما استمرت ومهما تجرأ أصحابها في تجريب الأشكـــال، فهـي ببســـاطـــة تشـــوه ديستـويفسكي، وبـالتالي تخرج مبتـورة وخالية من الجماليات.

إن سيرجي جينـوفاتش، بـدرجة مـا، يعتبر دون كيشـــوت المسرح الـــروسي. وبالـرغم من تجنبه وتحاشيـه، على الأقل حتى الآن، مخاطـر هـذه التسميـة، إلا أن هـذه المخـاطر لا تـزال تتربص بـالمسرح عموما وبممثليـه أيضا. ومن الواضح أن أفكاره العظيمة المخلصة تتوافق تماما مع قـواه وإمكـانياتـه. فهـو في ظل الـوضع الثقافي الـراهن يحاول الحفاظ على المسرح من التـدمير الـذاتي، أي تـدميره لنفســه. وهـو بـذلك يأخـذ على عـاتقـه ليس فقط تجسيد رواية «الأبله» خلال عشر ساعات على خشبـة المسرح، وإنما يحاول أيضـــا حمل رسـالة شريفـة وصعبة. وبـالقطع فكلما كــانت دائرة المعـــالجات الفنيـــة محدودة، كلما اتسعت مســاحــة الحريـة

للمسرح في المقارنات والمطابقات، وأصبح من السهل فهم حدود المسح كفن. وإذا لم يجرنا ذلك إلى المهاترات، فيمكن القول إن السؤال لـ«لماذا لا يتم الإقبال على النصوص المسرحية المكتوبة حاليا؟» يحتل مركزا متأخرا جدا ضمن العديد من الأسئلة الكثيرة المطروحة. والإجابة ببساطة هي أن النصوص المسرحية الطازجة ـ الحديثة ـ خالية من الخبرة الفنية الدرامية الخاصة بالقراءة المتعمقة. فماذا يمكن أن نفعل مع تلك النصوص عندما لا يوجد فيها أي شيء محدد؟ بالطبع سيكون تجسيدها على المسرح كما هي أمر غير ممكن. وفي الواقع فـ«جينوفاتش» لم يصبح فجأة بهذا الوضع الذي هو عليه اليوم. ويمكن القول إنه «قل أهمل محاذير عصره». وهو الآن يكاد يحرم نفسه من جميع المتع الإخراجية التي كان يمارسها منذ ثلاث سنوات. فلا يوجد عنده، كما كان لا يوجد عند استاذه بيوتر فومينكو، لا الديالوجات المتقاطعة، ولا التقطيعات السينمائية والفلاش باك للمشاهد المسرحية، ولا التقديم أو التأخير، ولا أي من تلك الحيل والألاعيب التي تبرز دور المخرج وأفكاره، واقتصر تدخله الإخراجي وحريته في المعالجة على مستوى توزيع الأدوار ليس إلا. وهو بشكل مبدئي يسمي نفسه قارئا للرواية، رافضا بذلك النظرة الإخراجية الراصدة لهذا البطل أو ذاك، ومبتعدا بنفسه عن طرح الأفكار والحلول لهذه المشاهد أو تلك. ويبدو أن نظرته للرواية كلية، بل تكاد تكون ذاتية ـ مدرسية. وهذا لا يلقى فقط ترحيب الجمهور، ولكنه يثير اهتمامه أيضا ويجذبه بشدة. وبصراحة شديدة يمكن الاعتزاز بعروض «جينكاس» و«فوكين» وبأفكارهما في معالجة الأعمال النثرية لـ«ديستويفسكي» و«جوجول» و«كافكا». فقد رأى كل منهما في كل جزء من الرواية عالم الرواية الكامل، وعالم الكاتب نفسه، والروح الإنسانية في مجملها. وكما تستطيع نقطة الماء أن تعكس العالم المحيط، ففترة الساعة والنصف المشحونة بالتوتر عند أي من فاليري فوكين أو كاما جينكاس تستطيع أن تحكي الكثير والكثير عن ديستويفسكي أو جوجول. وعلى أية حال فهذه العروض تثير اهتمامنا وتعجبنا بصورة مختلفة، فمنها ما نحبه، ومنها ما لا نحبه، وربما رفض جمهور جينكاس ما يقدمه فوكين أو العكس. ولكن في النهاية يظل كل منهما مستمرا في طريقه الإبداعي. أما جينوفاتش وفومينكو فهما يرسخان الجديد (هنا لا يتم ترتيب أسماء المخرجين بالحروف الأبجدية، ولكن على أساس ظهور العرض الثلاثي لـ«الأبله»، والانتظار الحار لثلاثيتي فومينكو عن روايتي «البنت البستوني» و«الحرب والسلام»).

إن جينوفاتش وفومينكو عندما يخرجان عروضهما المسرحية، يبدو أن فن «ما بعد الحداثة» قد اندثر، وجاء الوقت اللازم، والدافع الحتمي لإعادة قراءة النصوص القديمة. وبقراءة العمل النثري نجد أن كلا منهما يعيد للكلمة معناها ومفهومها، فالمضحك يجعلونه مضحكا ومثيرا للسخرية، والمحزن والجدي يبدو كما هو محزنا وجديا، وأن الحياة ليست كما نتصورها جزئية ودائرية مثل الفسيفساء، أي جميلة، ولكنها ممتدة وهذه في حد ذاتها حكمة. وأعتقد أنه ليس بعد فومينكو وجينوفاتش، وإنما بالتحديد معهما

متحدين سوف تدخل إلى المسرح الروسي عبارة «الجدية الجديدة» كمقولة جمالية، وكمفهوم أيضا.

القرينة الثقافية وتركيبة المتفرج المسرحي عند سيرجي جينوفاتش

لقد سادت فكرة ربط قضية انتشار وتكاثر المسرحيات ذات الطابع التفسيري والتأويلي التي تملأ المسرح الحالي بغياب النصوص الحديثة الجيدة (وهناك تصور آخر يقضي بأن المسرحيات ذات الطابع التفسيري هذه هي التي تسببت في إزاحة وطرد النصوص الحديثة). ولكن ربما يكون من الأصح افتراض أن المخرجين يفضلون التعامل مع النصوص المأخوذة عن روايات لنفس السبب الذي من أجله لا يتناولون أعمال المؤلفين المعاصرين. ومن المنطقي أن نرى في هاتين النزعتين ـ الاتجاهين ـ قطبين مختلفين لعملية واحدة معنية في جوهرها بتوسيع وتعميق السياق الذي يتضمن التصور المسرحي. وبكلمات أخرى نجد أن هذين الاتجاهين هما طرفا النقيض لعملية واحدة ألا وهي محاولة توسيع وتعميق وإيجاد أبعاد أخرى جديدة لمضمون النص الأدبي الذي يحمل بداخله بذور الدراما المسرحية. وبالتالي فالتعامل العملي مع قضية النص (الصيغة ـ البحث ـ المناقشة ـ الإخراج ـ التفهم.. الخ) يثري بشكل أو بآخر مفهوم المعالجة المسرحية. ويعتبر التنافر المدمر بين المسرح والدراما المسرحية الحديثة هو أحد النتائج المباشرة لهذا السبب. ومن هنا يجب على الكتاب الدراميين إجراء عملية مفاضلة ـ اختيار ـ ليس فقط مع حالة الكمال الخاصة بالنص المسرحي الكلاسيكي، ولكن أيضا مع أفكارهم المتولدة من تلك الطاقة الجبارة لهذا النص.

وإذا انتقلنا من صعيد المسرح إلى مجال الأدب سنجد مقارنة جيدة تستحق الاهتمام لعلاقتها بحديثنا عن المسرح الجديد. ففي إحدى قصص بورخيس حول الأدب تمت مقارنة بين صفحة من رواية «دون كيشوت» لـ«بيير مينار» وبين صفحة مماثلة من نص «سير فانتس»، وذلك على مستوى الصوت والشحنة الثقافية لكلا النصين. ولقد اتضحت لبورخيس الاستحالة المبدئية للتطابق الحرفي عند عملية الاستشهاد أو الاقتباس. ففي كل مرة نجد هذه العملية تبدل وتغير من معناها ومعاييرها تبعا لما يظهر من مفاهيم جديدة لمضمون النص الأصلي. وأحد الدلائل الخاصة بهذه العملية هو تلك الشحنات الهائلة لنص «مينار» بمقارنته بنص «سيرفانتس»، والتي جعلت الأول ـ مينار ـ يتفوق على الثاني. ويعود كل ذلك إلى فرق العصور التاريخية بين الكاتبين، والتي امتلأت بالعديد من الأحداث المختلفة بما فيها نص سيرفاتنس نفسه.

لقد أصبحت كلمة «القرينة» أو «السياق» أحد أهم مفاهيم ثقافة القرن العشرين. ومفهوم الثقافة يعطي انطباعا بأنها ـ الثقافة ـ كما لو كانت متحفا واحدا مليئا بالمعروضات التي تغلب عليها، وتسودها أحاسيس فناني القرن العشرين. ولقد عبرت الشاعرة «أنّا أخماتوفا» عن هذا المفهوم في سطور معدودة «.. ولأن الأوراق لم تكفني (أكتب على مسوداتك/ وها هي كلمة جديدة تظهر..». وبالتالي فكل عمل ـ نتاج أدبي أو فني ـ يدرك ذاته بعلامات على أرضية التقاليد الثقافية. ومن هنا فالعرض المسرحي قد كف تدريجيا عن كونه شيئا جامعا شاملا مانعا مكتفيا

بذاته، ولم يعد يطرح نفسه كهدف بذاته ولذاته في حلقة مغلقة، وإنما كجزء ولقطة من تصور كوني يتحرك ويتبدل ويتغير على خشبات المسارح وفي ساحاتها. وأصبح العرض المسرحي يقام على أساس منظومة من الاستشهادات والاقتباسات والأسانيد المرجعية المعروفة والمفهومة بالنسبة للمتفرج المثقف الواعي، وموجهة خصيصا للعارفين القادرين على فك الظاهر والخفي من الإيماءات والإيحاءات والاستشهادات والرسائل. وعندما تناول — إيجور لارين — احد الممثلين الشبان اللامعين مؤخرا مسرحية بوشكين «يفجيني أونيجين»، قرر أن يسمي عرضه «رسوم على الهوامش». وكان متفرج إيجور لارين ليس فقط حافظا عن ظهر قلب النص البوشكيني (مما يتيح له بسهولة ترديد أشعار بوشكين والتمتمة بها أثناء العرض)، ولكنه أيضا ذلك المتفرج المطلع جيدا على جميع المعالجات المسرحية التي قدمت في السابق لهذا النص، مما يعطي الإمكانية لتقييم حداثة الأسلوب ونبرته، ويحرك تصوراتنا عن النص الكلاسيكي ويدفعها إلى الأمام. خاصة أن العرض المسرحي المشحون بالذكريات والأصوات المبهمة والتداعيات قد بني على أساس القوانين المنتقاة والأطر المكونة للنص الأصلي «يفجيني أونيجين». كما أنه منذ البداية قد تحدد بخط فني وفكري واضح وحي. وبالتالي فالعرض يمتلك مفهوما ـ فكرة كلية شاملة ـ فقط في حالة إذا ما تعاملنا معه في علاقته بالتصورات السابقة التي قدمت للنص نفسه، وكذلك في علاقته بمجمل الأفكار اللانهائية للبناء الفني المعروف والخاص بالنص البوشكيني. وهنا نتوجه إلى مثال آخر مناقض تماما للمثال السابق، حيث نجد «سيرجي جينوفاتش» الشهير المخرج الساذج الذي يمتلك قدرة عظيمة على قراءة النصوص الكلاسيكية كما لو كان يقرأها للمرة الأولى، فهل هذا صحيح؟ وهل عرضه «الأبله» في الحقيقة لا يمت بصلة إطلاقا إلى المعالجات المسرحية السابقة لديستويفسكي؟ إنه على الرغم من وضوح وعظمة أبطال «الأبله»، وعندما رفض جينوفاتش النبرة المعهودة والسائدة في التعامل مع المثلث الميلودرامي — مثلث الحب الشهير —، فقد استخدم في نفس الوقت واحدا من أهم وأكثر الأساليب الفنية الفعالة في الفن المعاصر ألا وهو أسلوب إخفاء المعروف والمتوقع. وبكلمات أخرى فقد اعتمد المخرج على إخفاء أو الابتعاد عن قصة الحب الشهيرة، وركز على نبل طبيعة الأمير ميشكين. وفي هذه الحالة فإن صمت المخرج المقصود عن التضحيات النفسية في «الأبله» يعمق الاقتناع بأن المتفرج يعرف معرفة تامة كل ما يتعلق بالحب والعشق والعلاقات الثلاثية الشهيرة في مؤلفات ديستويفسكي، مما يمكنه — المخرج ـ من الاكتفاء بالهمسة الخفيفة أو الإيماءة المغرضة للإشارة إلى حدث معين. وبالفعل فقد تم تحويل رواية «الأبله» إلى نص مسرحي درامي قائم بالأساس على هذا الأسلوب الذي يقوم بدوره على التقاليد الميلودرامية المؤثرة للعروض الديستويفسكية المؤسسة بشكل مطلق على التصور الخاص بالتمزقات العاطفية، والحب ـ الكره، و«الشفقة أشد من الحب»، مما أعطى سيرجي جينوفاتش إمكانية عالية، ودون أية عوائق، لتخفيف خط الحب في الرواية وتحويله إلى تلك الإيماءات التي اكتملت على المستوى الفني عن طريق القرينة الثقافية التقليدية سالفة الذكر.

وبخصوص عرض «الأبله» يمكن القول إن جينوفاتش عندما ابتعد عن التقاليد المسرحية، وحول الرواية إلى دراما مسرحية على طريقته الخاصة، قد بنى عرضه على أساس العروض المسرحية السابقة التي يتردد صداها داخل المتفرج، وهذا فعليا ما يطلق عليه القرينة الثقافية. أما بالنسبة للمخرج كاما جينكاس في (ك. آي) المأخوذة عن «الجريمة والعقاب» لديستويفسكي، فلم يكن مهما لديه فقط قصة المرأة التي فقدت زوجها، وإنما كل الأشياء والتفاصيل في مجموعها التراكمي المترابط والمنظم الذي يسلط شعاع ضوء قوي وله خصوصيته على شخصيات الرواية الأدبية الكلاسيكية. وبالتالي فقد كانت ذاكرة المتفرج حول التفاصيل الضخمة لرواية «الجريمة والعقاب» في غاية الضرورة والأهمية بالنسبة للمخرج في هذه الحالة. هذا إلى جانب حتمية وجود «راسكولنيكوف» و«سونيا» وكل ما هو ضروري لنقل المتفرج من تفاصيل قصة إلى قصص أخرى، وإلى أحداث ووقائع تالية.

إن توسيع وإثراء «القرينة الثقافية» يعمل على تغيير تركيبة المتفرج المسرحي نفسها. فالمتفرج في المسرح المعاصر يبدو كما لو كان خارج الأقواس، بل ومستثنى من اللعبة المسرحية الخاصة به. ولم يعد هناك الفضاء المكاني ـ الصالة ـ الخاصة بالجمهور. فتم استخدام الصالة كخشبة مسرح، وتبدلت المقاعد المريحة المعهودة إلى وسائل غير مريحة إطلاقا للجلوس. كما تعددت الأشكال غير المألوفة ـ المتعمدة ــ لإرهاق الجمهور وتشتيت حضوره.. مثل الأشياء المتناثرة هنا وهناك للجلوس أثناء الفرجة أو في الاستراحة أو على خشبة المسرح، إضافة إلى التعدي على وقت المتفرج أثناء راحته ـ الاستراحة ــ حيث يتم إلغاؤها عمدا (وأحيانا تلغى كأنها فترة راحة غير لازمة). وبشكل عام يتم إجراء كل ذلك من أجل خلق جو طبيعي في المسرح، ومن أجل خلق تصور لدى المتفرج بأن عرض المسرحية لا يتوقف على حضوره، وأنها ستبدأ دونه وستستمر أيضا بصرف النظر عن حضوره أو غيابه.

إن التراكمات المنظمة للأفكار والمفاهيم أصبحت ذات طبيعة خاصة مثل قشرة الكهرمان الذهبية التي تصطاد الذباب الذي يقترب منها (وهذا ينطبق على مجريات أحداث المسرحية). فالأحداث تجري بشكل معزول تماما عن المتفرج الموجود خلف حاجز شفاف، وبالتحديد كما لو كان أمام حوض أسماك الزينة الذي بداخله مملكة ملونة غير مرئية، وبقدر ما هي جميلة، بقدر ما هي غريبة. ويبدو أن وضع ـ حالة ــ المتفرج المسرحي في الواقع غير واضح بالنسبة لمسرح اليوم (ومن الممكن أن يكون مسرح اليوم غير مهموم إطلاقا بحالة هذا المتفرج). فهم لا يحاولون من ناحية إرشاده وتعليمه وتسليته، ومن ناحية أخرى فالمسرح لم يعد ذلك الشريك والمشارك والمرسل، وإنما صار باعثا لأحلام غريبة، ومصورا لحياة أخرى غير هذه الحياة، بل ومجرد مراقب في لعبة يعكس فيها العرض المسرحي تلك الأزمنة والثقافات السابقة، ونفس تلك الردود والأصداء والأشكال السابقة أيضا.

وفي النهاية يبدو من الواضح أن حياتنا نفسها ما هي إلا معالجة لقصة مثالية ـ بالمعنى الديني ــ مليئة بالمنحنيات والطبات والاحتمالات والحيثيات التي تعمق وتوسع، إلى ما لا نهاية، المعاني والدلالات الموجودة خارج إطار زمان ومكان النص الإلهي.

الاغتراب القانوني

في مسرحية يوم الطين للمزامي

(من مسرح الإسقاط السياسي)

○ **د. أحمد العشري**
المعهد العالي للفنون المسرحية ـ الكويت

إن الأندلس مفككة وكل أمير أو ملك حريص على ألا تضيع إمارته أو دولته وهو في سبيل هذا يصنع الأعاجيب
(اعتماد الرميكية)
مسرحية يوم الطين، ص ٣١

رغم أن مناقشات الاغتراب تكاد لا تتعدى المائة وخمسين سنة الماضية، فإن الاغتراب والانخلاع والنبذ هي موضوعات رئيسية في الحياة الإنسانية، فآدم وحواء كانا قد مرا بتجربة الاغتراب بسبب تجربة الثمرة المحرمة.

كذلك يظهر مفهوم الاغتراب في قصص الأبطال التي تتحدث عن اغترابهم في البدء، ثم عودتهم البطولية إلى وطنهم.

كذلك يتناول تاريخ الاغتراب موضوع رفض القيم السائدة لاستحداث قيم جديدة، فالثوريون منذ أقدم العهود كثيرا ما اضطروا إلى مغادرة أوطانهم وعانوا من تجربة الاغتراب(١).

والاغتراب القانوني في رأي الدكتور محمود رجب ـ هو الذي تحول بمقتضاه ملكية أي شيء إلى شخص آخر، تحويلا عن طواعية واختيار، وعن قصد أيضا.

معنى ذلك أن الشيء يصبح خلال عملية النقل أو التحويل (الاغتراب) ملكا لشخص آخر، وغريب عن مالكه الأول، ويدخل ضمن نطاق ملكية المالك الجديد(٢).

ولكن الدكتور قيس النوري، يرى أن الاغتراب بمعنى الانتقال، يرتبط بعملية التخلي Renunciaation، عن حق من الحقوق التعاقدية، ويقصد به نبذ أو مصادرة حقوق الملكية المتعلقة بأحد الأفراد، أو نقل هذه الحقوق من ذلك الفرد إلى شخص آخر.

ولا يشير إلى أن التحول أو النقل يتم عن طواعية، بل يرى أن مثل هذا النقل قد يولد توترا في العلاقات، وأن الباحثين قد أكدوا الشعور بالغضب أو التسليم من جانب الأفراد الذين يواجهون مثل هذا العقاب(٣).

إن الاغتراب في بعض البحوث التي عالجته يتصل بصورة مركزية بكون الفرد يتعرض لتجربة الفصل أو الخلع بطريقة ما عن بعض الناس أو بعض الأشياء.

فافتراق الزوج أو انفصاله عن زوجته

هـو نمـط مـن الاغتراب، كذلـك عنـدمـا تنفصم علاقة الفلاح بالأرض فهو يشعر بالاغتراب، وعنـدما يعزل وينفـى الحاكم عـن أرضه ووطنـه وملكـه، فهو يشعـر بمرارة الاغتراب، والشيء ذاتـه ينشأ عـن بتر عـلاقة العـامـل بـالعمل، أو عـلاقـة الإنسان بـالقوى الغيبية التي يعبـدها، أو حتى علاقة المجتمع بقيمه وتراثه.

فالاغتراب في هذا السيـاق هوالاغتراب عـن هـدف أو شيء، مع تعـدد المنطلقـات التفصيليـة التي اختـارهـا الباحثـون في عرضه(٤).

وهنـاك إشكـال آخـر يثير الانتبـاه في بحـوث الاغتراب، وهـو أنها لا تـوضـح بصـــورة دقيقـة مكـــونـــات الاغتراب، فـالجانب اللغـوي في دراسـات الاغتراب يوحي بأن هناك شيئا مرغوبا وطبيعيا قد ضـاع أو فقد، أي أن عـلاقـة إيجابية قـد انقطعت وتـلاشت عـن الوجـود، غير أن هناك حـاجة لإيضاح مـا الذي يحل محل تلـك العلاقـة الضائعـة، فـالفرد المنتمـي لتنظيم مـا عندما يخلـع أو ينبذ مـن قبل تنظيمـه، فهـل هـذا يعنـي أنـه سيشعـر بالخيبة والألم، أم أنه سينمو لديه شعور برفض مبادىء وأفكار التنظيم الذي نبذه إلى درجة أنه يفقد الـرغبة والاهتمام بتلك المبادىء، أم أنه سينشأ لديه شعور بالندم وتقريع النفس على ما حصل وعلى ضعف اعتقاده بمبادىء التنظيم؟

ففي كثير مـن الحالات يعني الاغتراب انعدام أية صلة، أي بلوغ درجة أو مرحلة عدم الاكتراث واللامبالاة، ولكن في حالات أخرى قد يتطور الاغتراب إلى رفض قوى ومعارضة شديدة، وكراهية(٥).

والواقع أن مسرحية (يوم الطين)(٦)، تتعرض مـن خلال شخوصها الـرئيسية (المعتمـد بـن عبـاد، واعتماد الـرميكيـة، والـوزيـر الشـاعـر ابـن عمار، ونعمان الـرميكي) إلى تجربـة الفصل أو الخلـع، كنوع من الاغتراب، على مستـوى الدراما وعلى مستوى الواقع التاريخي.

فمنذ اللوحـة الأولى من الفصل الأول، وبعد أن عاد الملك ووزيره ابن عمار، حيث كان المعتمـد دائما يأتي خفية مـع صحبه ووزيـره ابـن عمار الشاعـر والمغـامـر، ليتعـاطيـا هـوايتهما المفضلـة، وهـي المطارحات الشعرية.

ولقد اشتهر ابـن عمار بسرعة البديهة في هذا النـوع من التحديات الشعـرية، إلا أنه عجز عن إجازة أحد الأبيات التي بدأها المعتمد، وهذا القصور جعـل المعتمد يعثر على زوجة. إنها اعتماد التي اشتهرت أكثر بالرميكية، جاريـة رميك، وهي في الوادي تغســل الثيــاب، أفلحــت في إجـــازة البيتين(٧).

الملك: .. إنها حورية خـرجت من الماء.. إنها ورب الكعبة لغايـة في الجمال.. نظرة منها تسكـر جيشك.. إنها فتنـة وفاتنـة.. فصيحـة القول.. وتقـرض الشعر.. مـع حلاوة الحديث والغناء..

عندمـا اقتربنا مـن جدول النهـر الذي كانـت تستحم بـه سمعتها تغنـي وكأنها طـائر يغـرد وكان الماء يغطـي جسـدهـا البض وشعرها الداكن السواد يطفو فوق صفحات الماء الرقراق.

عنـدها نـزلـت مـن صهوة حصـاني وتقدمت إلى الجدول وأنا أقـول (يقفز من على كرسيه وينزل.. إلى بهو القاهة) نسج الريح على الماء زرد.. ووقف لساني، والله يا دمشقي وقف لساني وأنا أنظر إلى ذلك الجمال الأخاذ فأعدت القول.. نسج الريح على الماء زرد.. وأردت أن أكمـــل فما استطعـت ونظرت إلى ابـن عمار وطلبـت منه أن يكمل البيت.. فبهره جمالها وضاع

منه شيطان الشعر.. (مستمرا) ونظرا إلي فاغرا فاه، وكأنه يقول اعذرني يا مولاي فالكلام قد جمد على لساني، ونظرت إليها.. فنهضت من جدولها والتفت بإزار حولها وتقدمت مني وهي تقول: نسج الريح على الماء زرد.. يا له درعا منيعا لو جمد.. أي والله يا دمشقي.. قالت هذا وهي تضحك فتأسر القلوب فأشرت إلى ابن عمار فسألها عن اسمها ففعل.. وعرفت أنها من بنات العرب وتدعى مهجة، وأنها جارية مملوكة لبزاز يقال له نعمان الرميكي(٨).

ويقترح الملك على وزرائه، أن يرجع أولا إلى مالكها، وهذا أمر سهل سيقوم به ابن عمار (دعه لي فلقد أخبرتنا أن مالكها رميك البزاز صاحب محل في سوق الأقمشة)(١٠)، سيقوم باستدعائه إلى القصر، ليعرض عليه الأمر ورغبة الملك في الزواج.

ابن عمار: الرأي يا مولاي ولكم الخيار.. أن تستدعوا الجارية قبل مالكها ويؤخذ رأيها في أن (تخلع) من مولاها(١١).

لقد أصابت الرميكية من قلب الملك المعتمد موضعا.

الدمشقي: وتريد الزواج منها يا مولاي.

الملك: (وهو يتنهد) أجل الزواج هو ما أريد.. فحب بهذا الشكل لا يطفي ناره إلا الزواج.. إنه الحب.. آي والله إنه الحب(١٢)

يرى هيجل أن «تعيين الحب يكمن بالأحرى في التخلي عن الذات لفرد من الجنس الآخر، في العزوف عن وعيها المستقل وعن كينونتها ـ ل ـ ذاتها الفردية وفي وعي ذاتها في وعي فرد آخر، وبه»(١٣)، والتخلي عن الذات نوع من الاغتراب.

والملك المعتمد يحب، ويريد الزواج، من اعتماد أو مهجة، ولابد من فصلها عن مالكها أو خلعها عنه، وعليه لابد أن يعرف الملك كل شيء.. عنها

الرميكي: قبل ثلاث سنوات يا مولاي جاءت إلى محلي فتاة رشيقة رقيقة وقالت إنها تريد أن تعمل.. وعرفت أن لها صوتا يطرب وأنها تحفظ الشعر الجاهلي وتحفظ الكثير من الأغاني وتجيد الضرب على العود.. وإن رقصت فإنك لا تمل النظر إلى جسدها من كثرة ما هو طري وطواع.

الملك: وهل عملت في الحانة وهي أجيرة عندك؟.

الرميكي: كلا يا مولاي.. فهي قد رفضت ما لم أشترها من سيدها.. رجل لا أعرفه ولم أقابله.

يا مولاي.. قالت إن سيدها يريد ثمنا لها أربعين جنيها من الذهب وقالت إنها ستأخذ المبلغ إليه.. أعطيتها المبلغ فذهبت إلى سيدها الذي لم أعرفه(١٤).

إذن فإن اعتماد قد كانت تعمل عند شخص غير معروف، ولم يقابله ولم يعرفه الرميكي، الذي اشتراها منه بمبلغ أربعين جنيها. وعليه فإن اعتماد قد خلعت أو نقلت أو حولت أو فصلت من سيدها الأول (اغتراب قانوني) للمرة الأولى إلى الرميكي البزاز.

وها هي تتعرض للخلع أو الفصل للمرة الثانية، إذ ستؤول إلى الملك المعتمد بن عباد.

الملك: (وهو يضحك) ولكن سنعوضك عن ذلك.. فإن لي رغبة في أن أشتري منك هذه الجارية، وسأدفع لك ضعف ما دفعت لها.. ثمانين جنيها من الذهب.. والآن يا نعمان ستذهب إلى بيتك وغدا

تحصل على نقودك من وزير بيت المال المصري(١٥)، ولا يملك نعمان الرميكي.. إلا التسليم من جانبه. «فقد صودر حقه في ملكية اعتماد، ونقل هذا الحق إلى الملك»(١٦).

الرميكي: كما تريد يا مولاي.. فلك الأمر وعلينا الطاعة.. لا فرق مادام ضاع البخت والحظ(١٧) يرى هيجل، أن منح الأفضلية لامرأة بعينها دون سواها، وهذا على نحو مطلق، ليس إلا مسألة خاصة مسألة تتعلق بالعاطفة الذاتية، وبالنوعية الفردية، وإصرار الفرد على الرغبة في عدم الاتحاد إلا مع ذلك الشخص الأوحد دون سواه، وإصراره على رهن حياته كلها بهذا الاتحاد له من قوة المفعول ما يجعل من هذا الاختيار العسفي ضرورة حقيقية. وفي مثل هذه المواقف تكون حرية الذات والطابع المطلق لاختيارها معترفا بهما ومعصومين، لكن هذه الحرية، تظهر بمظهر النزوة والعناد والمكابرة بالنظر إلى أن منبع الاختيار يكمن في الإرادة الفردية(١٨).

الملك: لن أسأل إلا ما هو حلال لي.. فأنا أريد الزواج منك يا رميكية.. سأعمل على عتقك قبل كل شيء وتصبحين حرة غير مملوكة لأي كائن كان.. وسأعطيك اسمي.. فأنا المعتمد وأنت اعتماد.. فاعتماد من المعتمد.

وسأبلغ الشعراء بذلك.. حتى يقولوا فيك الشعر ويعرف الجميع أنك اعتماد زوجة الملك المعتمد بن عباد.. ستكونين أميرة حرة.. فلقد أصبت في قلبي موقعا لا شفاء منه إلا الزواج.

الجارية: وسأكون أميرة في هذا القصر.

الملك: بل أميرة إشبيلية كلها.. فأنت من الآن زوجة الملك المعتمد بن عباد(١٩).

لقد روت المصادر، كيف أن اعتماد الرميكية بعد زواجها من المعتمد، كانت تدل عليه وتكلفه ما يعجز عن القيام به، حتى تختبر مدى حبه لها، وتسبر قوة احتماله، وقد كانت «نقطة ضعف في حياة المعتمد»(٢٠).

اعتماد: (بدلال) إذن فأنت لست على استعداد لأي طلب مني.

الملك: أنت.. أنت لك ما تشائين..ماذا تريدين.. هل تريدين أن تخوضي بقدميك في الطيب أم تريدين أشجار الصنوبر..(٢١)..أم تريدين حيوان الرنة.

لقد أعطيتك منذ أول يوم رأيتك فيه كل ما تشائيه.. «والآن بعد أن رزقنا الله بثينة فلك أن تطلبي كل ما تتمنين»(٢٢).. ماذا تريدين يا أم بثينة.. هل تريدين أن تخوضي بقدميك في الطيب مرة أخرى، أم تريدين مزيدا من أشجار الصنوبر المكسوة بالثلج..؟

اعتماد: يا مولاي.. واحدة.. واحدة أما يوم الخوض في الطيب فذلك ما لا أنساه.. لا أنسى يا مولاي يوم شاهدت أولئك الرهط من العمال وهم يغوصون بأقدامهم في الطين.. لقد شاقني المنظر وتمنيت أن أخوض بقدمي في الطين كما يفعلون.

الملك: وقد حققت لك ذلك يا اعتماد منذ أربع سنوات.. هل تذكرين يوم أحضرت لك الطين ولم يكن طينا بل كان تبنا مخلوطا بالمسك والعنبر ودهن الزعفران.. أتعرفين يا اعتماد كم كلفني ذلك.

اعتماد: (بدلال) لا أعرف وما أريد أن أعرف فحب اعتماد لا يقاس بذهب الدنيا وجواهرها(٢٣).

ولقد كانت الرميكية تحتل مكانة بارزة في البلاط، وفي الشئون، وكانت لسمو مكانتها، وتمكن نفوذها يطلق عليها لقب (السيدة/ الكبرى)، وكانت تشاطر

زوجها المعتمد هوى الشعر ونظمه، وكانت تعيش في هذا الأفق الأدبي الرفيع الذي يسيطر على بلاط إشبيلية، ويجتمع في ظله أعظم شعراء العصر، وكانت تشترك في كثير من الأحيان في مجالس الشعر، والأدب التي كان يشغف بعقدها المعتمد، وتزدان في أحيان كثيرة بحضور زوجه الحسناء الساحرة، وكانت اعتماد فوق ذلك بنفوذها وحظوتها لدى المعتمد تشترك في توجيه شئون الدولة(٢٤).

اعتماد: بعد أن عشت هذه السنوات كأميرة وليس كجارية أحكم وأنهي.. أرى ما يفعله الجالس على كرسي الحكم أمرا مشروعا.. فما أحلى الصولجان.. يا سلمى.. ما أحلاه

سلمى: أتقصدين أنك على استعداد للقتل في سبيل أن تظلي أميرة.

اعتماد: المهم أن أعيش وأنا أحكم في ظل المعتمد بن عباد(٢٥).

***

يسرى: .. وعرفت عنها أنها تحب وأنها السلطة وترغب في الحصول على أكبر المناصب والدخول من أوسع الأبواب(٢٦).

وهذه النقطة بالذات تعد بمثابة (نقطة ضعف) لدى اعتماد ــ حرصها على السلطة ــ سوف يستغلها الفرنجة المتوثبون لاسترداد عرشهم من أيدي العرب، فيما بعد.

في اللوحة الثانية من مسرحية يوم الطين، يبلغ الوزير الدمشقي، وزير الجند أن الأذفونج أمير قشتالة في شمال اسبانيا يتحرش بإشبيلية ويعد لغزو البلاد.

الملك: نعم الغزو.. فالأذفونج أمير قشتالة مصمم على استغلال الوضع المتردي.. لإمارات وممالك الأندلس.. وسيضرب حتى يستطيع أن يعيد أمجاد أهله الغابرة(٢٧).

فيما يبكي ويحز في النفس أن أمراء الأندلس وملوكها لاهون بأمور داخلية وصراعات خفية، فالأندلس مفككة(٢٨)، وكل ملك حريص على ألا تضيع دولته، وإذا لم يتمكن العرب في الأندلس من الوحدة في وجه الأذفونج، فالضياع مؤكد وهنا يشير الوزير الدمشقي قائلا:

الدمشقي: فكرتي ياмولاي.. هي أن نبعث للأمير يوسف بن تاشفين في مراكش نطلب منه الاتحاد والوحدة.

الوزير: إذن يامولاي عليك بالاتصال بيوسف بن تاشفين ملك مراكش.. إنه المنقذ الوحيد يامولاي الذي أمامنا.

ويوافق الملك المعتمد في الاستعانة بيوسف بن تاشفين، ويرسل وزيره وصديقه ابن عمار رئيسا للوفد.

الملك: ياابن عمار.. ستكون رئيس وفدنا لملك مراكش ابن تاشفين تعرض عليه الوحدة والاتحاد لرد عدوان الأذفونج.. لذلك عليك أن تعد نفسك للسفر في أسرع وقت وسأحملك رسالة خاصة له أعرض عليه فيها كل الأمور.. وسيعرف من الرسالة أن وضعنا نحن العرب في الأندلس وضع سيىء.. وإن الأرض ستضيع، والملك سينهار إذا لم يكن هناك اتحاد وعليك بالرد السريع وأن تكون رسول إقناع(٢٩).

والواقع، فرغم أن المعتمد قد وافق على الاستعانة بيوسف بن تاشفين إلا أنه كان لا يأمن له، بل يخشاه.

الملك: سأعمل على ذلك.. وإن كان قلبي يحدثني أن شخصا مثل الأمير ابن تاشفين لا يؤمن له(٣٠).

إن المعتمد بن عباد، ليس وحده الذي لا يأمن ليوسف بن تاشفين، فلقد كان ملوك الطوائف يخافون جارهم، هذا المسلح

المتوثب سلطان المغرب، يرجونه، فكان تملقهم له لا ينقطع، وكانت الأموال تحمل إليه في صورة المعونة، وكانت الرشى تقدم لوزرائه ورؤساء دولته في صورة الهدايا، وكل هذا المال إنما كان يجمع من المكوس والمغارم، فتخيل بؤس الرعية، وتأمل كيف تذهب ثروات البلاد بين عبث الفرد وغفلة الجماعة(٣١).

ولقد أفلح الاتحاد بين تاشفين والمعتمد، وحققا الانتصار في معركة الزلاقة وهي الحادثة الرئيسية الثانية، هي غزوة الأذوفنشي (الفونسو السادس) لأشبيلية، واتفاق ملوك الطوائف على الاستنجاد بالمرابطين، واستنفارهم لمقاومة الغازي المعتدي، وقد اتصل المعتمد بملكهم يوسف بن تاشفين، الذي جاء على رأس الجيش، ليرد المعتدي عن ديار المسلمين وعندما فرغ من مهمته وسجل على الأذفونشي نصرا مؤزرا، عاد إلى أفريقيا، يطوي النفس على طمع وطموح، خلف كتائب من جيشه، جعلها تحت إمرة المعتمد، لترد عن البلاد كل من تسول له نفسه الغدر(٣٢) والواقع أن ابن تاشفين والمعتمد قد كبدا الفرنجة خسارة فادحة، حتى أن جيوشهم لاذت بالفرار.

الأمير: يادوق أين قوة جيشك التي لم تصمد في وجه جيوش (المعتمد وابن تشافين في الزلاقة)(٣٣) حتى يوم واحد.. إنها الوحدة التي تبعث القوة.. يا إسحق يجب أن تعرف أن اثنين أقوى من واحد.. بالأمس كان المعتمد لوحده في الساحة.. واليوم وجد له حليفا هو الأمير يوسف بن تاشفين الذي عبر البحر ليتحد مع عربي مثله في وجه أمير أسباني لذلك يجب علينا أن نفكر في طريقة لتحطيم هذه الوحدة بين هذين الأميرين والأمراء الآخرين من العرب(٣٤).

واتفق الافرنج على ممارسة لعبة السياسة (فرق تسد) والعمل بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة على التفريق بين المعتمد بن عباد، وحليفه يوسف بن تاشفين، فلقد فشل الاسبان في لعبة الحرب، ولقد أثبت العرب المسلمون أنهم أهل كر وفر.

إسحق: ..وعلينا أن نبدأ لعبة السياسة.

الأمير: .. ولهذا يجب أن نبدأ معه من جديد بالحوار والكلام والمراسلات.. فالسياسة لغة التسويف والتطويل وتصيد الفرص.

إسحق: كما أنها ياامولاي تعطي وقتا للتفكير في تسليح الجيوش وتدريبها مما يساعد على الضرب حينما تواتي الفرصة..

الدوق: ولننتقم لكرامتنا التي اهتزت في الزلاقة(٣٥).

ويتساءل الأمير كيف نصل إلى ذلك؟ كيف نفرق بين الفارسين ابن تاشفين والمعتمد، وهما على علاقة جيدة ويحبان بعضهما البعض، لدرجة كبيرة، فقد قاتلا معا في الزلاقة، وكل واحد منهما على استعداد أن يفدي الآخر بروحه، إذ «يمثل الوفاء العامل المهم في الذاتية الرومانسية، على نحو ما نتظاهر به في العالم الدنيوي، بيد أننا لا نقصد بالوفاء، لا وفاء إيمان الحب، ولا التعلق بلا تحفظ بالصدقات التي يقدم لنا الأقدمون أروع الأمثلة عليها، من خلال وشائج الصداقة التي كانت تجمع مثلا بين أخيل وباتروكلس، وعلى مستوى أعلى وأسمى، بين الفتى أورستيس وبيلادس، فهذا النوع من الصداقة يكثر وجوده أكثر ما يكثر لدى الشبان والفتيان(٣٦) أما بين المعتمد ويوسف بن تاشفين فالأمر يختلف.

ويقترح ـ المهرج ـ الفيلسوف ـ والذي يذكرنا بالمهرج في مسرحية لير، للشاعر الانجليزي شكسبير، يقترح المهرج أن تكون المرأة هي الحل!!

المهرج: .. ولكن المرأة يامولاي.. عليك بالمرأة إذا أردت أن تفرق بين هذين الاثنين.. المرأة هي الحل ابعث بامرأة إلى الاثنين وهي كفيلة بأن تزرع الفتنة بينهما.. إلى حد أن يقتل أحدهما الآخر(٣٧).

الأمير: المهم أن تتخلص من أحدهما ونتفرغ للقضاء على الآخر.

والواقع أن العلاقة بين الاثنين المعتمد بن عباد ويوسف بن تاشفين، لم تكن علاقة ند لند، بل كانت علاقة يشوبها الخوف من جانب المعتمد من بطش ابن تاشفين وقوة جيشه، (كذلك لا ريب أن البواعث التي دفعت يوسف بن تاشفين إلى فتح الأندلس ـ فيما بعد ـ وامتلاكها، لم تكن دينية فقط، ولم تكن الزلاقة وحصار أليدو، مجرد جهاد في سبيل الله، بل كانت دنيوية قبل كل شيء ولم يك ثمة شك في أن الأندلس قد أغرت المرابطين وأميرهم بخصبها وغنائها ونعمائها»(٣٨)، وأعتقد أن هذا أحد الأسباب الواردة في المصادر التاريخية، ولكن الحزامي ــ إمعانا في السخرية والإسقاط كما سنرى فيما بعد، جعل من سبب الخلاف مجرد امرأة.. حتى ولو كانت اعتماد الرميكية..!!

ويتساءل الأمير.. ولكن من هذه المرأة؟

الأمير: نحن توصلنا إلى أن المرأة هي الحل لفك ذلك الاتحاد بين أمير المغرب وملك إشبيلية ولكن من هي هذه المرأة؟(٣٩) لابد أن تكون ذكية طموحة تحب كرسي السلطة وتعشق السلطة والأبهة، فهي ذات طموح قاتل.

إسحق: ... إنها سيفليا ابنة الأمير ريكارد، فهي من أكثر النساء اللاتي يعشقن السلطة..

يسرى: كلا.. ليست هي.. أو على الأقل معروف عنها أنها عربية.. إنها اعتماد الرميكية.. كانت جارية والآن.. هي أميرة إشبيلية.. كانت مغنية في إحدى الحانات في إشبيلية.. وشاهدها صدفة، الملك المعتمد.. فتزوجها وأمرها على إشبيلية ولها الكلمة الأولى.. وعرفت منها وعنها أنها تحب السلطة(٤٠).

ولأنها تحب السلطة، فإن رتبة وسلطة يوسف بن تاشفين أوسع من المعتمد، وعلى يسرى القبطية أن توصل هذا المعنى إلى صديقتها اعتماد، والتي ستعمل على ترغيبها في أن تكون لها علاقة بيوسف بن تاشفين، وأن يصل خبر هذه العلاقة إلى المعتمد، فتقوم الكارثة.

يسرى: .. سأوضح لها أن عمر السلطان والصولجان عند المعتمد قصير وقصير جدا.. وأن عليها أن تؤمن لحياتها قصرا جديدا وسلطة جديدة وأن هذا الأمر هو بيد يوسف بن تاشفين أمير مراكش.. وعليها أن تتودد إليه وأن توعز إليه أيضا أن حكم ابن عباد ضعيف وأنه أي يوسف بن تاشفين.. جدير بأن يحكم المغرب وإشبيلية.. وبعد ذلك، شيئا من هذه المعلومات سيصل إلى آذان المعتمد، فيبدأ هو بالضرب أو يأخذ الحيطة.. وما هي إلا أيام وتقع الحرب بين الاثنين(٤١).

والواقع فإن الحزامي، قد وفق كثيرا في رسم شخصية اعتماد الرميكية، إذ طرح مقدمة صغرى لشخصيتها، وتوصل إلى تلك النتيجة، وهي تخلي المعتمد عنها، عن «حق من حقوقه التعاقدية، أو نقل هذه الحقوق إلى شخص آخر(٤٢)، هو يوسف بن تاشفين وهذا هو التخلي أو الخلع

الثالث، للجارية اعتماد الرميكية ـ (اغتراب) ـ ممثلا في الطلاق من المعتمد، ونقلها إلى يوسف بن تاشفين.

فالحزامي، يقدم لنا المعتمد بن عباد، وقد أحب جارية لا يعرف عنها شيئا، من هي؟.. وما أصلها؟ وما حقيقتها؟ فقام بشرائها وإعتاقها، ثم الزواج منها، ومن ثم رفعها إلى العرش!! فربما تكون فعلا سيفليا ابنة أحد الأمراء المسيحيين؟!

ابن عمار: إنه قول امرأة.. كانت جارية وصارت أميرة إشبيلية بين يوم وليلة.. والآن هي النافذة في قصر يوسف بن تاشفين.. اعتماد الرميكية.. أنت لا تعرف الصداقة التي كانت بين يوسف بن تاشفين والمعتمد.. حتى جاءت هذه المرأة ودخلت بينهما نعم إن حدسي لن يخيب فالذي أوغر في قلب يوسف بن تاشفين على الخليفة المعتمد هي تلك الجارية اللعينة اعتماد(٤٣).

قلنا في البداية، إن تعرض الفرد إلى تجربة الفصل أو الخلع، بطريقة ما عن بعض الناس أو بعض الأشياء، هو نمط من الاغتراب القانوني، كذلك فإن افتراق الزوج أو انفصاله عن زوجته، هو أيضا نمط من الاغتراب(٤٤).

اعتماد: لقد سلبني كل ما وهبني بعد الطلاق.. إنه غيور.. فيوم عرف أني أرغب في الحديث إليك غضب وزمجر وقال كلاما لا يطاق.. عن الخيانة.. وأنني لا أحبه وإنما أحب المصلحة التي أجنيها من وجودي معه..

ابن تاشفين: ووقع الطلاق.. ولكن لا أعرف لماذا؟ أستغرب طلاق المعتمد لك.. وهو الذي كان يحبك كثيرا أكثر من أي شيء آخر.. (تخرج اعتماد) إنك امرأة لا يبدو عليها آثار السنين لكم أنت جميلة يا اعتماد.. لقد أدرت رأسي كما أدرت رأس المعتمد من قبل(٤٥).

والواقع أن تجربة الفصل أو الخلع كنمط من الاغتراب، لم تتوقف على اعتماد التي خلعت أيضا أو تعرضت لتجربة الفصل أكثر من مرة، وإنما تعرض أيضا لهذه التجربة، الملك المخلوع المعتمد بن عباد، إذ تعرض لتلك التجربة على مستويين الأولى: تتمثل في انفصاله أو خلعه أو افتراقه عن زوجته، ـ (كنمط للاغتراب) ـ والثانية: عندما خلع أو انفصل عن أرضه ومملكته وسلطانه، فاغترب أيضا.

المعتمد: أنا «أنا المعتمد بن عباد أعيش في أغمات منفيا يا ابن عمار.. لقد ورثت ملكا لم أصنه كما يجب.. دارت الدوائر وصار الملك أسيرا عند حليفه.. من يصدق هذا.. والأرض.. عندما تبيع أرضا لك أو بستانا فهل يخطر لك أن تعود وتشتريه.. لا أظن.. فمن يبيع أرضه يشتري غيرها. ولكن لا يعود ليشتريها ثانية.. (لاعتماد) أصبح المعتمد أسيرا عند ابن تاشفين وصار بلا ملك ولا صولجان..(٤٦)

وهكذا (أُنتزع) المعتمد بن عباد وآله من قصر إشبيلية المنيف، وأخذوا جميعا إلى السفن التي أعدت لنقلهم إلى المنفى، وسارت السفن من إشبيلية في نهر الوادي الكبير في طريقها إلى العدوة، في مناظر تذيب القلب حزنا وأسى، وضجت جموع الشعب الغفيرة التي احتشدت على ضفتي النهر لوداع المعتمد بالبكاء والنواح حينما شهدت سيدها وراعيها بالأمس تحيق به وجميع آله، أغلال الاعتقال والذلة، ويغادر موطن سلطانه وعزه إلى مصيره المجهول(٤٧).

فلقد صدر الأمر بتسيير المعتمد إلى أغمات، وهي مدينة صغيرة حصينة تقع على قيد أربعين كيلومترا من جنوب شرق

مراكش، على مقربة من جبال الأطلس، التي تظلل أكامها الثلوج. وقد كانت حسبما نذكر عاصمة المرابطين الأولى.

وحل المعتمد وآله في (أغمات)(٤٨) في حوالي سنة ٤٨٤هـ أو أوائل سنة ٤٨٥هـ ولقد زج المعتمد وآله إلى قلعة أغمات المنيعة، وهنالك قضى المعتمد بضعة أعوام في أغلال الأسر، يتجرع غصص المهانة والذلة ويلقى عذاب الشهيد المعنى، ولم يكن مقام المعتمد بأغمات معتقلا عاديا، بل كان سجنا شنيعا بكل معاني الكلمة.

ولم يكن سقوط إشبيلية، وسقوط المعتمد وآله أسرى في أيدي الظافر يوسف بن تاشفين خاتمة المحنة، بل كان بداية محنة أفظع إيلاما للنفس، هي محنة الاعتقال والأغلال والذل في المنفى المروع.

وكان أمير المسلمين يوسف بن تاشفين قد قرر مصير بن عباد، إذ قتل المرابطون من أبناء المعتمد أربعة: هم الفتح المأمون، ويزيد الراضي، والمعتمد بالله، ومالك، ولكنهم أبقوا على حياة المعتمد بن عباد، وذلك فيما يبدو بإشارة من يوسف بن تاشفين ذاته، إذ كانت لديه بواعث في الإبقاء على حياته، غير الرأفة به، فما كان المعتمد بن عباد من أولئك الذين يتهيبون الموت أو يخشونه، بل لقد كان يطلبه، ويسعى إليه، وربما أراد عاهل المرابطين بذلك، أن يتجرع المعتمد كأس الذلة إلى نهايتها وأن يتمرغ في التراب(٤٩). «فالزمن المر هو الذي يطيح بقمة الجبل إلى سفح الوادي»(٥٠).

والواقع أن قصة مأساة المعتمد بن عباد أمير إشبيلية قد تناولها أكثر من كاتب وشاعر، إذ تناولها من قبل أمير الشعراء أحمد شوقي ـــ المسرحية النثرية الوحيدة ـ الذي لم يكتف بعرض قصة هذا الملك الشاعر، ومن قصة تاريخية الأصول، فقد أفاد المؤلف من المصادر التي سجلت تاريخ ابن عباد، خاصة كتاب «نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب»، للمقريزي(٥١)، بل زاوج بينها وبين قصة خيالية سجلها حول حب بثينة ابنة المعتمد للفتى العربي حسون، وانتهائها بالزواج في سجن أغمات، بشمال أفريقيا حيث استقر المقام بالمعتمد بن عباد، بعد أن قضى ابن تاشفين ـ ملك المرابطين ـ، على ملكه.. ولقد احترم شوقي حقائق التاريخ في مسرحيته بوجه عام، على نحو ما احترمها الأستاذ علي الجارم في كتابه (شاعر ملك) وإن لم يحلل شوقي في مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ، على نحو ما فعل علي الجارم(٥٢).

ولقد حرص إبراهيم رمزي في مسرحيته (المعتمد بن عباد) ١٨٩٢، على أن يتقيد بحوادث التاريخ كما تقدمها له المصادر، يرويها بإيجاز وتلخيص وسرعة، ولا يبيح لخياله أن يجول في ميدان الابتكار، وأن يقرأ ما بين السطور، فيبعث الشخصيات حية، تتحدث بنعمة الحياة، فاختيار المؤلف للحوادث واقتصاره على وقائع التاريخ، دون أن يكون لخياله يد في إحياء الفترة التاريخية(٥٣)، ومن هنا بدت مسرحية (إبراهيم رمزي)(٥٤) ضعيفة متهافتة البناء.

ولقد كتب الشاعر المغربي حسن الطريبق مسرحية شعرية، هي (مأساة بن عباد)، حيث دعا فيها إلى التلاحم القومي، من أجل المصير المشترك، والقضايا الواحدة. فمن خلال الشخصية المحورية «يوسف بن تاشفين» الطموحة الى تحقيق الوحدة والتلاحم، نجد أن المعتمد بن عباد

- (الذي حوصر ملكه، ومست سيادته وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد انتزاع استقراره وأمنه) — يمثل الوجه الآخر للتشرذم والطائفية، وتجاوزا لكل المطاحنات والعصبيات التي تنخر الكيان العربي، تدين المسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء، وتؤكد الوحدة العربية(٥٥).

أما الكاتب المسرحي سليمان الحزامي، فلقد استفاد من حوادث التاريخ الأساسية، وشخصياته، لكنه لم يتقيد بهما، إذ اهتم أساسا بالحاضر العربي وما آل إليه، فعمد إلى إسقاط الماضي على الحاضر كما سنرى فيما بعد تفصيلا مركزا على غدر الفرنجة وتآمرهم على كل ما هو عربي مسلم مشيرا إلى دور اليهود في ذلك.

ففي اللوحة الأولى خصصها لخلع اعتماد وتحولها إلى المعتمد بعد شرائها واعتاقها والزواج منها، مشيرا إلى البذخ الذي يصل إلى حد السفه.

وفي اللوحة الثانية، خصصها كلها للإسقاط على الواقع، والثالثة خصصها للتآمر الغربي على العرب المسلمين، والوقيعة بين الفرسان بواسطة امرأة..!! مركزا على نقاط الضعف.. عند المعتمد، والمتمثلة في الحب. واعتماد المتمثلة في الطموح الزائد.

وفي اللوحة الرابعة والأخيرة، يصور مأساة البطل التراجيدي وأخطاءه المأساوية التي أودت به إلى نهايته المأساوية ممثلة في الإحباط والنفي والمهانة والذلة.

لقد كان — وسيظل — الفن المسرحي الجاد، سجلا للأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية فظهرت المعاني الجديدة وانعكست التحولات في معالجات درامية، تدرجت من التسجيل الواقعي المباشر، إلى التجريد والرمز، والإسقاط ممثلا في البعدين الزماني والمكاني.

ولقد أخذت المسرحية التاريخية - من مسرح الإسقاط السياسي — «تفتش عن اللحظات الفائقة الحيوية في تاريخ العرب، تنتقي منها لحظة مهمة، تواجه فيها الأمة العربية مصيرا جديدا، أو تقف عند منعطف عام أو افتراق عدة طرق(٥٦)» أي تفتش عن لحظات التحول، في مسيرة الأمة، وهي ما يسميها عز الدين المدني، «بالقرون الإشكالية»، والتي تشمل جميع القرون دون استثناء، وتعني تلك القشرة السميكة الصلبة المكونة من الأحداث السياسية الرسمية لتنفذ إلى أعماق تربة التاريخ، ثم هي تعنى بتلك القرون التي شهدت أسباب تدهور الحكم العربي، وبداية تقلص سلطانهم وتبعثره وتمزقه بين الأجانب الطامعين فيهم وفي ملكهم وفي حضارتهم(٥٧)، وقد يرى بعض المؤرخين، أن الإبداع قد ينتعش خلال فترات الضعف، وفي الفترات التي كان يحارب الخلفاء والأمراء بعضهم بعضا، في بعض العصور الإسلامية، ولكن لا ينظر إلى مثل هذا الارتباط على انه ارتباط كبير يبرر هذه العلاقة بين التفتت السياسي والإبداع.

إن جميع المسرحيات التي عرضت لحياة الشاعر الأمير المعتمد بن عباد، تعرض لفترة مظلمة من فترات التاريخ العربي بالأندلس في أواخر عصر ملوك الطوائف.

فلقد «اتخذ أحمد شوقي لتصوير تلك الفترة المظلمة من فترات تاريخ الأندلس، قصة الشاعر الملك المعتمد بن عباد، وزوال ملكه في إشبيلية حيث احتلها ابن تاشفين، وحيث أسره هو وأسرته، ونفاه

إلى المغرب في سجنه في قلعة أغمات»(٥٨)، إذ تخير شوقي لحظة تاريخية تصور عصر الاضمحلال العربي في الأندلس، إذ جرت حوادث هذه القصة في زمن كان قطعة من ليل الملمات، أخذت الأندلس في جنحها الحالك، ثم تركته نظما منحلا وركنا مضمحلا، شمسا من دول الإسلام سقمت فألح عليها السقم فاحتضرت، فكانت لها في الغرب هدة، كانت عليها في الشرق ضجة، وخلال تلك القطعة من ليل الملمات كانت الأندلس تحت ملوك الطوائف(٥٩).

ولقد شهدت محاولات إيقاظ الأمة، بعرض نواحي قوتها وضعفها عبر التاريخ، محاولات كثيرة من كتاب المسرح العربي، فالمنتصرون لتحرير بلادهم وأمتهم قد وجدوا في المسرح أداة فعالة، تعينهم على بلوغ الهدف(٦٠)، ومن هنا «يلجأ الكاتب إلى الماضي، يستلهمه مذكرا ومطمئنا ومستحثا وكاشفا ومقارنا، إذ ينم الحاضر عن الماضي، أو يعود الماضي متخذا ثياب الحاضر، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في إطار معطيات الواقع الراهن. وكل ذلك يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي»(٦١).

لقد كتب سليمان الحزامي مسرحية يوم الطين في عام ١٩٧٩، ونشرها في عام ١٩٨٤، أي أن المسرحية كتبت ونشرت، بعد حرب اكتوبر ١٩٧٣، وبعد توقيع معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اهتم كثيرا الحزامي، بالهم الموضوعي، والحلم القومي الوحدوي، في أعقاب انتصار أكتوبر، وما تبع ذلك من تغيرات سياسية واقتصادية بالأساس في مناطق كثيرة من الوطن العربي، والواقع أن الحزامي في هذه المسرحية يؤكد للقارئ وعيه وتوجسه مما يصيب الأمة العربية من فرقة وانقسام، حيث يتمثل حلمه على مستوى الدراما بالوحدة العربية الشاملة ونبذ الخلافات، وإدراك التربص الخارجي بالأمة، مما يدل دلالة قاطعة أنه عربي، مازال يبشر بالوحدة العربية، وينادي بها مسرحيا، في زمن رديء.

إن كلمة «وحدة عربية» تعني أن الأمة العربية لكونها مجزأة إلى كيانها معترف بها دوليا، ليست تعبيرا عن الواقع القومي الذي ننتمي إليه، فالعمل للوحدة، هو إذن العمل لجعل الأمة ذات سيادة واحدة وكيان واحد(٦٢).

والواقع أن المناداة بالوحدة العربية على مستوى الدراما دعوة قديمة فلقد أشار أحمد شوقي في مسرحية أميرة الأندلس إلى ذلك في أكثر من موضوع في المسرحية، «وربما يكون قد أراد من وراء ذلك أن ينبه إلى وجوب تضامن الرؤساء العرب، وإطراحهم الأنانية، وأخذهم الأمور مأخذ الجد»(٦٣).

ففي الفصل الرابع، تصف بثينة حال الأندلس وتشبهه بالأسد الساقط في الحفرة، من جراء الفرقة والأنانية (في مسرحية أميرة الأندلس).

بثينة: والأندلس في هذه الأثناء كالأسد الواقع في الحفرة إن سكن لم ينفعه، وإن تحرك لم يرفعه، وحدة ممزقة، وكلمة متفرقة وآمال بالعدو معلقة(٦٤).

ونفس الحال يطرحه الشاعر المغربي حسن الطريبق على لسان يوسف.

يوسف: أمة العرب هكذا ضعضعتها فرقة، بل تخاذل وانقسام(٦٥) وإذا كان المعتمد بن عباد يحمل بسياسته الأندلسية أمام التاريخ تبعات جساما، فإنه من الحق أيضا أنه حينما استفحل الخطب، وظهر شبح الخطر على الأندلس المسلمة، كان

أول الداعين إلى الوحدة، وإلى طلب العون من المرابطين، وإنه لم يبخل في سبيل ذلك بالتضحية، وقد أبلى في موقعة الزلاقة أعظم البلاء، وعاون في نيل النصر أعظم معاونة(٦٦).

ولقد تردد أكثر من خمس عشرة مرة، .. الحديث عن أهمية الوحدة، ونبذ الفرقة والاختلاف والأنانية، على ألسنة معظم شخوص المسرحية ـ يوم الطين ـ حتى إن أهمية الوحدة، أقرها العدو الإفرنجي، إذ يعرف أن في الوحدة العربية الإسلامية قضاء عليه لا محالة..

ولنحاول أن نستعرض ما طرحه الحزامي حول أهمية الوحدة العربية ـ كنوع من الإسقاط السياسي على الواقع ـ في مسرحية يوم الطين، فنحن في واقعنا الآني في حاجة ماسة إلى توحيد الرأي والكلمة والموقف.

ففي اللوحة الثانية يطرح الوزير الدمشقي فكرة الاتحاد مع يوسف بن تاشفين.

الدمشقي: فكرتي يامولاي.. هي أن نبعث للأمير يوسف بن تاشفين في مراكش نطلب منه الاتحاد والوحدة فكلنا عرب مسلمون وسنموت وكل منا يقول أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله.. وقد بلغني أن تاشفين خائف من الأذفونج ويريد الاتحاد في الدفاع عن ملكه مع أول ملك من الأندلس يعرض عليه ذلك... فأمراء الأندلس وملوكها لاهون بأمور داخلية وصراعات خفية لذلك رأيت أن خير من يصلح للوحدة هو ملك المرابطين يوسف بن تاشفين.. إن نهاية الأذفونج ستكون باتحاد عرب المغرب وعرب الأندلس(٦٧). وها هي اعتماد تحكي مخاوفها لوصيفتها سلمى، وتصف الحال المضطرب في الأندلس.

اعتماد: إن الأندلس مفككة وكل أمير أو ملك حريص على ألا تضيع إمارته أو دولته وهو في سبيل هذا يصنع الأعاجيب.. من يدري قد يستطيع الملك توحيد الأندلس يوما ما.. إنه يخطط لذلك فهو في شغل شاغل على تفكك الأندلس ويريد لها الوحدة.

سلمى: وكيف يستطيع أن يوحد الأندلس؟

اعتماد: (مقاطعة) إنه ذكي ولولا خوفه من الأذفونج والتركيز على ذلك لرأيت منه العجب.. ولكن الأذفونج ذلك الوحش الرابض في الشمال يريد الفتك بالعرب.

سلمى: نعم إنه يريد الفتك بالعرب.. والعرب لاهون عنه(٦٨).

وحتى سلمى (الوصيفة) تدرك أيضا أن الأذفونج يريد الفتك بالعرب، وتدرك أيضا أن العرب عنه لاهون، فما بالك بالملك المعتمد بن عباد.

الملك: ... إذ لم يتمكن العرب في الأندلس من الوحدة في وجه الأذفونج فالضياع مؤكد.. لابد من الوحدة يااعتماد ولكن كيف.. كيف ياربي.. كيف سيتم هذا الاتحاد والصراعات قائمة بين الإمارات الأندلسية.. سأبعث برسائل لكل الأمراء والملوك أدعوهم للاتحاد في وجه هذا العدو.. وعليهم أن يستجيبوا.. وإلا ضاع كل شيء.. يابن عمار.. ستكون رئيس وفدنا إلى ملك مراكش ابن تاشفين تعرض عليه الوحدة والاتحاد لرد عدوان الأذفونج.. وسيعرف من الرسالة أن وضعنا نحن العرب في الأندلس وضع سيىء.. وأن الأرض ستضيع والملك سينهار إذا لم يكن هناك اتحاد(٦٩).

وحتى بعد سقوط المعتمد، ونهايته التراجيدية في سجن أغمات، بعد أن لعبت الخيانة والدسائس دورها، لا يمل

الحديث مؤمنا بالوحدة، ويتحسر!! فمازالت الفرقة مستمرة والأنانية باقية، فها هو ابن تاشفين يلعب دور الأذفونج.

المعتمد: ها هو المعتمد بن عباد ملك إشبيلية وفارس الأندلس وموحدها وبطل الزلاقة ضمن جدران هذا البستان في أغمات.. الزلاقة.. إنها اسم يلمع يا ابن عمار يلمع في الذكريات الناصعات.. أين تلك الجيوش التي تنادي الموت.. إنها معركة الحرية والوحدة..

ابن عمار: أي والله إنها معركة الوحدة.

المعتمد: ... المهم يا ابن عمار أن ابن تاشفين يريد أن يضرب أمراء الأندلس واحد في الثاني وفي النهاية يخرج هو بصورة البطل.. فقط يريد السيطرة على الأندلس.. ولكن هيهات.. سأقف في وجهه كالسد فلن أسمح له أن يكرر مأساة إشبيلية، فإشبيلية واحدة.. ولكن الأندلس شاسعة ولن أترك له الفرصة لأن يلعب كما يشاء (يصمت) ولهذا أريدك أن تتصل بأمراء الأندلس بأي شكل لتوضيح موقف ابن تاشفين حتى يأخذوا الحيطة.. وهنا سأعمل على إقناعه بأن الفرنجة هم العدو.. وإذا أراد الملك أن يستمر فعليه أن يتحد من أمراء الأندلس أمام الفرنجة. وعليك أن تقنع أمراء الأندلس الذين ستتصل بهم بالوحدة مع ابن تاشفين أو مع بعضهم البعض.. المهم ألا يقعوا تحت رحمة الفرنجة(٧٠).

والفرنجة يدركون تماما أهمية الوحدة، ودورها في هزيمتهم في معركة الزلاقة، ولذلك فهم يعملون جاهدين وبكل الوسائل لفك أي نمط من أنماط الاتحاد بين الملوك والأمراء العرب في الأندلس والمغرب. ففي اللوحة الثالثة يعترف الدوق بدرو دبريه بذلك.

الدوق: إنها خسارة ليست سهلة، فاتحاد أمير المغرب ابن تاشفين مع المعتمد أوقع الهزيمة الكبرى بنا.. حتى أن جيوشنا لاذت بالفرار.. أستطيع أن أقول إنها هزيمة وقتية رغم الخسارة فكل ما نحتاج إليه هو إعادة ترتيب جيوشنا لضرب العرب من جديد قبل أن يتحدوا أكثر فأكثر فمعروف أنه لولا اتحادهم هذه المرة لما استطاعوا إلحاق الهزيمة بنا.

الأمير: يا إسحق يجب أن تعرف أن اثنين أقوى من واحد.. وبالأمس كان المعتمد لوحده في الساحة، واليوم وجد له حليفا هو الأمير ابن تاشفين الذي عبر البحر ليتحد مع عربي مثله في وجه أمير أسباني.. إنها الوحدة التي تبعث القوة.. ولذلك يجب علينا أن نفكر في طريقة لتحطيم هذه الوحدة بين هذين الأميرين والأمراء الآخرين من العرب، المهم أن نتخلص من أحدهما.. ونكسر الوحدة التي بينهما.

إسحق: هذا ما أفكر فيه.. وهذا ما قلته قبل قليل للدوق دوبريه.. من أن لعبة العسكر قد انتهت بهزيمتنا في معركة الزلاقة.. وعلينا أن نبدأ لعبة السياسة.. وسترى كيف تفتت عضد هؤلاء العرب(٧١).

ولقد نجحت سياسة الفرنجة في الدس والخديعة بين العرب، لفك اتحادهم، ويقدم الحزامي في مسرحية يوم الطين المقدمة الصغرى للفرقة حتى بين الإخوة الأشقاء، وذلك في خبر أو حادث مقتل الأمير مصعب بن الأحمر أمير الجند في طليطلة، حيث نشب خلاف بينه وبين أخيه الأمير نائل، أدى إلى جريمة قتل الأمير مصعب، ويتضح ذلك من الحوار الآتي:

الملك: أين كنت؟!.. لقد بحثت عنك حتى دارت بي الظنون.. لقد بعثت إليك في

البيت.

ابـن عمار: كنـت في دار أحمد النجـدي حيث يتناقلون خبر مقتل الأمير مصعب.

الملك: الأمير مصعب بن الأحمر.

ابن عمار: نعـم يامـولاي أمير الجند في طليطلة.

الوزير: وكيف قتل؟

ابـن عمار: يقــال إن اثنين مـن الشقـر خرجـا إليه في زقاق وطعناه مـن الخلف.. نزاع داخلي يقال إنه نشب بين الأمير نائل بن الأحمر وأخيه مصعب.. فأدى إلى هذه الجريمة.

الملك: ويـل لزمان يخاف الإنسـان فيه أخاه.

الوزير: (يضحك) بل هو زمان لا يأمن الإنسان فيـه أخاه(٧٣). فـالثورات تهزم من الداخـل، قبل أن يهزمها أعداؤهـا من الخارج، تنتكـس، تتهـرأ، تخون نفسهـا، فينفـض عنها الأنصـار ويهون تدميرهـا على الأعداء.

الملـك: ولا تنســى أن إشبيليـة نفسهـا فهنـاك من يـريـد الشر بـابن عبـاد مـن الداخل، وليس من الخارج فقط(٧٤).

والـواقــع أن الفـرنجة يعـرفـون عـن العرب ـــ في الأندلـس وأفريقيـا ـ الكثير، ربما أكثر مما يعرف العرب عن أنفسهم.

يسرى: يـا صـديقي هـؤلاء العـرب لا يرون في الـدنيا إلا إشباع رغبـاتهم، وعن هـذا الطــريـق نستطيـع أن نفعـــل مــا نشاء(٧٥). وعـن طريق الـدس والمكيدة، وإشباع الرغبات نجح الفرنجة في القضاء عل العـرب في الأندلس، فلقد أثبـت المهرج ألفونسو «أنه خبير في الدسائس»(٧٦).

إسحق: بالحيلـة والدس والقتل.. المهم نضمن حقنا.. وهو نفس الدور الذي تقــومين بـــه الآن بـالحيلـــة والـــدس ستحاولين أن تعيـدي أرضا، كانـت لكم، أقصـد كانـت مسيحية، والآن هـي أرض إسلامية.

يسرى: لعنك الله إنك تضرب على الوتر الحســاس.. إن حبـي للصليـب ولعـودة أسبـانيا مـوحـدة يفـوق كل حـب وكـل طمـوح.. إن مـــن يقــف أمـــامـك يسرى الحريصة على وحدة أسبانيا(٧٧).

ولم تكـن الخيانـة والـدس والوقيعـة والطمع والأنـانية، مـن سمات الفرنجـة وحدهم ـ كما وضحـت المسرحية ـ بل إن المسرحية تشير إلى أن بين الأمـراء والملوك في الأندلـس، ألوانا مـن التنافس والتـآمر والخيانة، مما سبب في ضياع كل شيء.

ابن عمار: ... يوم حدثتـك عن غدر ابن تاشفين.. كان يوسـف ابن تاشفين حليفا للمعتمد.. وأما الآن..

الملك: دارت الدوائر وصــار الملك أسيرا عند حليفـه.. من يصـدق هذا؟ إنـه أمر لا يصـدق.. ابـن تــاشفين يـأتي ويحاصر إشبيلية ويضرب أسوارها.. ثم...

ابـن عمار: ولكـن كيف استطـاع ابـن تـاشفين أن ينتصر على المعتمـد.. الحيلـة والخديعـة والدسـائس.. إيه.. يـا له مـن أسلوب.. ابن تاشفين.. أتـأمن لنفسك من نفسك(٧٨).

ولاعتماد نصيـب ودور في الخيـــانـة، حسبما ورد في المسرحية.

ابن عمار: اعتماد الرميكيـة.. تلك المرأة التـي جعلـت النــاس تنســى كـل أعمال المعتمـد من ضرب الأذفـونـج في معركـة الزلاقة وتوحيد الأندلس.. إنها المرأة التي غيرت رأي النــاس في المعتمـد.. أنـت لا تعـرف الصـداقـة التي كـانـت بين ابـن تاشفين والمعتمد.. حتـى جاءت هذه المرأة ودخلت بينهما.. نعم إن حدسي لن يخيب، فالذي أوغر قلـب ابن تاشفين على الخليفة المعتمـد.. هـي تلـك الجاريـة اللعينـة

اعتماد(٧٩).

ولقد اعترفت اعتماد، وأعادت قول المعتمد لها. وها هي تعيده على مسامع زوجها الحالي يوسف بن تاشفين، حيث اتهمها المعتمد بالخيانة، فالحصول على المخلصين في هذا الزمن عملة نادرة.

اعتماد: قال كلاما عن الخيانة، وإنني لا أحبه وإنما أحب السلطة.. أحب المصلحة التي أجنيها من وجودي معه(٨٠).

ويختلف المعتمد في سجنه، مع سجانه ابن تاشفين في قضية الأندلس، إذ يرى المعتمد أن ضرب الأندلس، وأن يضرب العربي المسلم أخاه، ضرب من الخيانة، فلا يصح أن يلعب ابن تاشفين دور الأذفونج، بينما يرى ابن تاشفين أن توحيد الأندلس، بضربها وعزل أمرائها وملوكها اللاهين، دافعي الجزية للفرنجة، أمر لابد منه للوحدة.

ابن تاشفين: (وحده).. إنك ستموت هنا إن لم توافقني لما أرمي إليه من ضرب أمراء الأندلس كلهم بالحصار كما فعلت معك في إشبيلية حتى لا تضيع الأندلس من أيدينا..

ابن تاشفين: أتذكر ما عرضته عليك في عيد الأضحى السابق.

المعتمد: أتقصد ضرب الأندلس.

ابن تاشفين: بل توحيدها.

المعتمد: ابحث لك عن إنسان آخر يرى أنك على صواب فيما تذهب إليه(٨١).

إن موقف المعتمد العنيد الصلب من مسألة ضرب الأندلس، أو توحيدها حسب رأي ابن تاشفين، وما يستتبع ذلك من إراقة دماء الأشقاء، قد عبر عنه الشاعر المغربي حسن الطريبيق في مسرحيته الشعرية (مأساة المعتمد بن عباد) على لسان ابن صادح:

ابن صادح: أنا لا أرى في العرب غير توجع

وجماجم بسيوفها تتقطع

إن اللبيب إذا.. أراد (تفاوضا)

ما كان يعصيه اللسان الطيع(٨٢)

فابن صادح يدين حرب الأشقاء، ويشجع التفاهم والتفاوض والاتحاد بين الإخوة.

ويعقب المعتمد على غدر ابن تاشفين الذي لا يمل الغدر وتدبير الدسائس والمؤامرات، والطعن من الخلف.

المعتمد: (بهدوء) وأنت يا ابن تاشفين ألا تمل الغدر والضرب من الخلف.. ألا تعرف المواجهة.. إنك شجاع ولك في انتصار الزلاقة نصيب.. ولكن كل هذه الأمور ضاعت في دهاليز قصورك وما حولها من دسائس.

ابن تاشفين: .. عليك اللعنة يالك من رجل.. عنيد وأصم.. رجل لا يحب المجد (يخرج وهو يتهدد).

المعتمد: ... المعتمد لا يحب المجد.. نعم أنني فخور بأني لا أحب المجد القائم على الدس.. عشت شريفا وسأظل كذلك يا ابن تاشفين.. فإن النعم لا تدوم..

هذا الأمير المغرور يريد أن يضرب الأندلس بالمؤامرات يريد أن يضرب الواحد في الآخر(٨٣).

إن شخصية المعتمد بن عباد، كما صورته مسرحية يوم الطين شخصية تؤمن بالوحدة، تعمل عليها، كما أنها تلح على أصولها العربية كرابطة قومية بين ملوك وأمراء الطوائف.

والواقع، أن مصطلح (عروبة) بالمعنى الذي نستعمله اليوم، وبالمعنى الذي تفهمه الجماهير العربية الواعية، مصطلح حديث، فليس في قواميس اللغة العربية لهذا اللفظ معنى، على غرار ما نفهمه نحن

اليوم(٨٤).

الـدمشقـي: .. فكلنـا عـرب مسلمـون وسنموت وكـل منا يقول أشهـد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله(٨٥).

وفي مسرحية (مأساة بن عباد) لحسن الطريبـق، يطرح نفس المعنـى، على لسان المعتمد في حواره ليوسف بن تاشفين.

المعتمـد: (ليوسـف بن تـاشفين) إنما نحن إخوة جمعتنا

اليوم كالنحل نخوة عربية(٨٦)

وحتى الأجنبي، من أبنـاء الفرنجة يقر بذلك إذ يقول الأمير لإسحاق المالقي.

الأمير: .. لابـد أن نعترف أن العـــربي يحن للعـربي، حتى وإن كـان الأمـر بين سيد ومسود، أو سجين وسجان (٨٧).

والفـرنجة على مستـوى الـدراما ــ في مسرحيـة يـوم الطين ـــ يعترفـون بـأن «للعربي نفس عالية وكبرياء لا حد له».

إذ يحكـي الأمير عـن كبريـــاء المعتمـد وشمـوخه العـربي، عندمـا قيـل له إنـك ستخسر أمـام الأذفونـج وستقـع أسيرا لديه ولن يأتي ابن تاشفين لنجدتك.

الأمير: قـال لي، خير لي أن أكون راعـي إبل عند ابن تـاشفين من أن أكون حارس حظيرة خنـازيـر عند الأذفـونـج.. طبعـا الفـرق واضح بين راعـي الإبل وحـارس حظيرة الخنازير(٨٩).

ويؤكد هذا القـول ابن عمار، في حواره مـع الملك السجين، المعتمـد والـذي يؤكـد معترفا بـأنه قال ذلـك.. بل ربما ما قـاله المعتمد يعد بمثابة قراءة للمستقبل.

ابـن عمار: ألم تقـل يـامـولاي.. يـوم حدثتك عن غدر ابن تاشفين انك تفضل ان تكـون راعي إبـل عنـد ابن تـاشفين، ولا راعي خنازير عند الأذفونج(٩٠)...

المعتمد: .. فـأبغض ما يـراه العربي في حياته أن يحكمـه أجنبي ذمي(٩١).. خير للنبات أن يموت من الجفاف بدل القطع.. ياابن تاشفين(٩٢).

ويـرى كلـوفيس مقصـود، إن القـول بأنني عـربي، يدل على قوميتي العـربية، وفي حال تكامل الواقـع القانوني للأمة في دولة يصبح القول إننـي عربي، جنسيتي العـربية، فـالقـومية العـربيـة بالمدلـول الانتمائي واقع كياني بـالمدلول الحركي، واقع مرحلي، تتحول فيه الدولة إلى أمة.

إن الطـاقة التـي جعلـت منا ملتـزمين بحركة القومية العربية، تتحول كيفيا عند صيرورة الدولة العـربية إلى وطنية، إذ إن مسؤوليتنا تجاه الدولة تختلف عما كانت عليه إبان نضالنا القومي، والوطنية تعني الاستعداد للدفاع عن الدولة العربية التي ننتمي إليها، نحـن قوميون عرب مـادمنا أسيـادا في أنفسنا ونحـن وطنيون عـرب بـاستعدادنـا للـدفـاع عن كيـان دولتنـا العـربيـة الموحـدة، فالقـوميـة العـربيـة الحركيـة تصبح وطنيـة عندمـا تتكامـل المرحلة القومية(٩٣).

في اللـوحة الثـالثة مـن مسرحية يـوم الطين، يطـرح الحزامـــي، نمـــوذجـــا لشخصيـــة اليهـودي، الــذي يلجـــأ إلى التحـايل والخداع، لكـي يعيـش حياتــه، داخل الإطـار الذي ارتضاه، أو بـالأصح، الـذي ارتضتـــه لـــه ثقـافتـــه ووضعــه الاجتماعي والاقتصـادي.

اسحق: نعم يهودي ابـن يهودية.. لولا اعتزازي باليهـودية ياسيدي لتبعـت دين أبي المسيحـي فـأنتـم يـامعشر المسيـح تتساهلون كثيرا.. وهـذه النتيجة.. ضياع دياركم وهـزيمتكم.. أما نحن اليهـود فلا أرض لنـا منذ الأزل، ولكـن الأرض التـي ننزل بها تصبح أرضنا.

يسرى: بالحيلة.. والأمـور الأخرى من دس ومكيدة.

إسحق: نعم بالحيلة والدس والقتل.. المهم أن نضمن حقنا وهو نفس الدور الذي تقومين به الآن.. بالحيلة.. والدس(٩٤)..

واليهودي لا يتورع عن استخدام الجنس للإيقاع بالأغيار، وخداعهم لتجريدهم من أموالهم أو ممتلكاتهم.. أو أرضهم ولقد جاءت هذه الفكرة مما تدعيه التوراة عن إبراهيم عليه السلام ـ أنه حين دخل إلى مصر.. (قال لساراي امرأته إني قد علمت أنك امرأة حسنة المظهر.. فيكون إذ رآك المصريون انهم يقولون هذه امرأته، فيقتلونني ويستبقونك، قولي: إنك أختي، ليكون لي خير بسببك، وتحيا نفسي من أجلك» (التكوين١٢: ١١ـ١٣) فأخذت ساراي إلى بيت فرعون فصنع إلى إبرام خيرا بسببها، وحدث الشيء نفسه حين انتقل إبراهيم للسكن من قادش وشور فأخذ أبيمالك ملك جرار ساره، لولا أن أتاه الله في المنام، ونبهه إلى أن المرأة (متزوجة ببعل) (التكوين٢٠: ١ـ٥).

وتقف صورة استير الفتاة اليهودية التي أنقذت اليهود من يدي قارون بسبب حب الملك لها، إلى جانب الصورة السابقة، فتعطي هذا التصور عن اليهودي الذي لا يتورع عن استخدام أهل بيته، زوجته أو ابنته أو أخته طمعا لاصطياد الأغيار وتجريدهم مما معهم، أو يحقق عن طريقهن أغراضه.

فلقد زرع اليهودي إسحق، يسرى في بلاط المعتمد، لدرجة أن المعتمد كان لا يرفض لها طلبا.

يسرى: لقد كانت علاقة محمومة.. علاقة كانت تجعل المعتمد لا يرفض طلبا ليسرى.

اسحق: .. إن يسرى أو ليزا إن شئت ذات جمال خاص ولهذا دائما تستطيع أن تحصل على ما تريد..

المهرج: (مشيرا إلى يسرى) هذا هو الحل.. المرأة ياومولاي عليك بالمرأة إذا أردت أن تفرق بين هذين الاثنين.. هي كفيلة بأن تزرع الفتنة بينهما إلى حد أن يقتل أحدهما الآخر(٩٦).

إن النموذج اليهودي، لا يمكن فصله ـ في الحقيقة ـ عن النموذج الماكيافيلي التآمري(٩٧).

الأمير: فالسياسة لغة التسويف والتطويل وتصيد الفرص.

إسحق: كما أنها ياومولاي تعطي وقتا للتفكير في تسليح الجيوش وتدريبها مما يساعد على الضرب عندما تحين الفرصة(٩٨).

واليهود، قد وصفهم العهد الجديد، بإنهم «أولاد الأفاعي» (متى ٣:٧) وخاطبهم المسيح ـ عليه السلام ـ قائلا «ياأولاد الأفاعي» كيف تقدرون أن تتكلموا بالصالحات وأنتم أشرار» (متى ١٢:٤٣)(٩٩).

إسحق: .. لأن اللعنة تأتي من عند الرب، ونحن كيهود أخذنا حقنا من اللعنات الإلهية(١٠٠) ولهذا يصفهم القرآن الكريم بأنهم ـ أيضا ـ أشد الناس عداوة للمؤمنين ﴿ولتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا﴾ (المائدة/٨٢).

والشعور بالعداوة، هو انفعال يندفع من شخص معين نحو شخص آخر، وقد يكون هذا الشعور بغضا مقنعا، أو يكون فعلا بغيضا موجها ضد شخص، وهو شعور إنساني يمثل نمطا من أنماط السلوك البشري في المجتمعات، وقد يكون شعورا موجها أو شعورا غير موجه، وهو في بعض الأحيان شعور فردي أو شخصي، وقد يكون شعورا جماعيا.

والشعور بالعداوة، نتيجة من نتائج الإحباط، أو هو إحدى دلالاته، أو حتى وظائفه، كما أنه أحد وظائف الشعور بعدم الأمان، نتيجة من نتائج القلق المرضي وسبب من أسبابه، ويندفع هذا الشعور من الجماعات أو الفئات الاجتماعية إذا بدت هذه الجماعات واضحة ـ في تركيبها وسماتها وظهرت بينها المنافسة. (١٠١) ورغم أن يسرى قد زرعها المستشار اليهودي إسحق، إلا أنها «لا تحب أن تعمل معه.. وقالت إن هناك سببا، والمهرج يعرفه».

المهرج: يا مولاي اعطني الأمان وأقول لك السبب.. هو سبب مبك يا إسحق!!

الأمير: هيا.. ما هو السبب؟

المهرج: لأنه يهودي ابن يهودية يا مولاي(١٠٢)

إن شيوع صفة البخل، بوصفها تكوينا لازما للشخصية اليهودية، مرتبطة ـ في الوقت نفسه ـ بالجشع والشره، والحب الطاغي للمال، وتصبح المصلحة الشخصية أعلى من أي تقدير آخر في حياة اليهودي، ولو كانت المسألة هي حياة (الشعب) اليهودي. (١٠٣)

وربما لهذا السبب ترفض يسرى المسيحية، والتي تعلن حبها للصليب، ولعودة إسبانيا موحدة، أن تعمل مع المستشار اليهودي إسحق.

يسرى: إن حبي للصليب ولعودة إسبانيا موحدة يفوق كل حب وكل طموح(١٠٤)

ولعلنا نرى ونسمع ونلمس على مستوى الواقع المعيشي، أن أمثال يسرى، مازالوا، وإن ثمة صليبية جديدة، تمارس تجاه المسلمين في معظم أنحاء المعمورة، ولعل الإسقاط واضح ظاهر، ولعل الرسالة قد وصلت فمازالت المؤامرات.. ومازالت الفرقة.

وبالرغم من حرص يسرى والدوق والمهرج والأمير ـ كنماذج بشرية، على وحدة إسبانيا، والذي يفوق لديهم جميعا كل حب وكل طموح، «كان ملوك وأمراء الطوائف في الأندلس، على شرف بيوتهم، وتميز شخصياتهم في كل علم وأدب، أصحاب بذخ وترف وصبوة وخلاعة ولا حظ لهم من همة الملك، ولا نصيب من مرشد السلطان، وإنك لتعجب من انغماسهم في اللذات، ونسيانهم لذكر العواقب (١٠٥)

ولقد كان المعتمد بن عباد «مولعا بالخمر منغمسا في اللذات (١٠٦)، عاكفا على البطالة مخلدا إلى الراحة، فكان ذلك سبب عطبه، وأصل هلاكه (١٠٧)

الملك: إن أبي رحمه الله غضب يوما على (ابن عمار) من شدة التصاقي به فنفاه إلى خارج إشبيلية في محاولة من أبي لأن يصرفني عن اللعب والطرب.

الدمشقي: لقد كان مولاي المعتضد رحمه الله ذو نظرة بعيدة

المعتمد: هذه مسألة فيها أكثر من رأي يا وزير.. فهذا هو طبعي لم يتغير منذ كنت وليا للعهد حتى الآن(١٠٨)

فالمعتمد بن عباد ابن النور الإشبيلي الذي كان يعشق الضياء وكل ما هو ناصع، أراد أن تكون مدينته أكثر بياضا من كل مدن العالم كمياه مرآتها الوادي الكبير، صاحب مجالس باخوس الخمرية والارتجالات الشعرية.(١٠٩)

وتطرح مسرحية يوم الطين أكثر من إشارة لتوضح مدى الترف والثراء والتبذير، تصل جميعها إلى درجة السفه، وتحدد بعضا من ملامح شخصية المعتمد.(١١٠)

الملك: نعم.. وأريده زواجا لم تعرف له

الأندلس مثيلا.. أريد أن يرقص ويغني كل فرد في إشبيلية صغيرهم وكبيرهم.. عليك أن تقتطع الثلث الثاني من بيت المال لحفل الزواج.. ولا تنس أن تدعو الأمراء والشعراء وكبار القوم لهذا الحفل.. أريد حفلا لم تر إشبيلية مثله بل وكل بلاد الأندلس.. وأحضر من المغنيات والمنشدات العدد الأكبر ليصدحن ويغنين حتى الصباح.. فتلك الجارية تستحق الكثير وكأني أرى مستقبلها ضاحكا كضحكتها.. سنكون بحاجة إلى قصر جديد وخدم وحشم.. وعلى وزير بيت المال أن يضع في حسابه هذا الأمر.(١١١)

«ومع زيادة الرخاء تزداد الرغبات، ومع ضياع القيم التقليدية، فإن المغانم الأكبر والأغنى تزداد تحفيزا للرغبات، مما يجعل السيطرة عليها أصعب، في وقت تصبح الحاجة للسيطرة والضبط أكبر، إن الاستهلاك المظهري أو الاستهلاك غير العقلاني، لم يعد يسمح للأفراد بالتوقف عند حدود الإنتاج المعتدلة، بل صار يجبرهم على مراعاة معايير الاقتناء والإسراف لغرض إرضاء الآخرين، بصرف النظر عن قناعتهم بجدوى ذلك»(١١٢)

الملك: أتعرفين يا اعتماد كم كلفني ذلك

اعتماد: (بدلال) لا أعرف وما أريد أن أعرف فحب اعتماد لا يقاس بذهب الدنيا وجواهرها

الملك: هو ما تقولين يا اعتماد.. ولكن عشرة آلاف دينار من الذهب وأكثر كانت تكاليف يوم الطيب.. حتى أنني أذكر أن وزير بيت المال قال إذا أردنا أن نعمله كما أمرت فيجب أن نوفر في جوانب أخرى من مصروفات الدولة.

اعتماد: (مقاطعة) أعرف ذلك.. وقلت له وفر كما تريد ولكن أريد لاعتماد أن تغوص قدماها في خليط من الطيب وليس في كومه من الطين الأحمر (بدلال) أذكر ذلك يا مولاي وأكثر.. وأذكر يوم شجر الصنوبر وما فعلته من غرس لأشجار الصنوبر في حديقة القصر وحز في نفسي أولئك الجند (متداركة) لا أعرف عددهم الذين ماتوا في الطريق وهم يجلبون الصنوبر والبلوط من الشمال.. والشتاء كان قارسا في ذلك العام.. أذكر ذلك.

الملك: وأنا يا اعتماد لا أنسى لياليك الجميلة وصوتك الرخيم ودلالك وفتنتك.. وأذكر حبك لي في كل ساعة أحياها.. ومن أجل ذلك لك أن تأمري بما تشائين(١١٣)

وهكذا يكون الترف والانصراف إلى الشهوات سبيلا إلى سقوط الحضارات، فإذا تم للمجتمع كل ما يتطلع إليه من تحضر، وما يصاحب ذلك من رفاهية واسترخاء، فإن ذلك يكون مؤذنا في رأي ابن خلدون بختام حلقة حضارية في تاريخه، «فعلى قدر ترفهم ونعمتهم يكون إشرافهم على الفناء، فضلا عن الملك، فإن عوارض الترف والغرق في النعيم، كاسر من سورة العصبية، العصبية التي بها التغلب» (١١٤) مقدمة ابن خلدون، ص ١٤١.

يسرى: يا صديقي.. هؤلاء العرب لا يرون في الدنيا إلا إشباع رغباتهم وعن هذا الطريق نستطيع أن نفعل ما نشاء(١١٥)

عاد الإسلام غريبا كما بدا حين تفشت في المسلمين فتنة الشبهات والشهوات.

أما فتنة الشهوات فهي التي فتنت المسلمين حين أقبلت عليهم الدنيا وفتحت لهم كنوز الأرض والقرآن يحذر المسلمين من شهوات الدنيا، وكذلك الرسول كان يخشى على أمته من الانغماس في الشهوات، ويقال إن عمر بن الخطاب لما

فتحت عليه كنوز كسرى قال «إن هذا لم يفتح على قوم قط إلا وجعل بأسهم بينهم»، فلما دخل أكثر الناس في هاتين الفتنتين، عمت الشبهات والشهوات غالب الخلق، فر الأتقياء الأبرياء بدينهم عن الناس وآثروا العزلة فكانوا غرباء بين المسلمين.(١١٦)

المعتمد: ... لقد ورثت ملكا لم أصنه كما يجب.. لقد انحرفت وانجرفت إلى تيارات بعيدة إلى حيث الخمر والنساء واعتماد.. بعد سقوط طليطلة يا ابن عمار صحوت ولكنها كانت صحوة متأخرة، إن النعم لا تدوم.. أي والله إن النعم لا تدوم(١١٧)

والواقع كما تشير المسرحية، إن المعتمد بن عباد، قد كان «يسخر كل موارد البلاد لإشباع رغباته أو ملذاته أو متعه، التي قد تكون الأعم الأغلب، حسية، وقد كانت كذلك بالفعل عند طغاة اليونان الأقدمين، وربما كانت كذلك في الشرق القديم والوسيط أيضا، أو قد تكون متعته في طموحاته إلى توسيع ملكه، وضم المدن المجاورة أو الإغارة على بعضها لتدعيم ثروته.. إلخ، أو إقامة إمبراطورية.. الخ.

وينفرد مثل هذا الحاكم بخاصية أساسية في جميع العصور، وهي أنه لا يخضع للمساءلة، ولا للمحاسبة، ولا للرقابة من أي نوع.(١١٨)

وجميع تلك الصفات تنطبق على بطل مسرحيتنا المعتمد بن عباد، فلا أحد يجرؤ على محاسبته أو مناقشته.

الملك: كما يقولون أو لا يقولون فالزواج من الرميكية أمر لابد منه.

والزواج والإنفاق على المتع الحسية، يلزمها المال، «فالمال يحقق كل شيء».

الملك: استعجلهم في دفع الجزية فالدولة بحاجة إلى مال وفير في الأيام القادمة

المصري: لدينا الكثير منه والحمدلله(١١٩)

وحاكم مثل المعتمد بن عباد، كما صورته المسرحية، شخصية، لا تحاسب على أفعالها، ولا تعمل حسابا لشعبها، تلك الشخصية المنفردة، لا تعمل حسابا إلا لجيشها الذي يحميها ويساندها، وبالتالي فلابد أن يكون للجيش نصيب من الترف والرخاء حتى يضمن الولاء والحماية.

الملك: يا مصري أريد منك أن تقتطع ثلث مالك لديوان الجند.. ولا تنس يا دمشقي أن تعطي مكافآت حتى لا يحسوا بنقص أو حاجة فتأخذهم الأفكار أبعد مما نريد، وإذ كنت تريد شيئا لجندك فتكلم.. لاتبخل على جند الدولة بشيء مهما صغر أو كبر(١٢٠)

والواقع، فلقد كان ملوك الطوائف.. ومنهم المعتمد ملك إشبيلية ـ يخافون جارهم هذا المسلح، المتوثب سلطان المغرب ــ ابن تاشفين وهو «رجل ثعلب، ولا يؤتمن، فقد أخذ ملكا لم يرثه..ولكن الظروف تحكم أحيانا وتدعو الإنسان للرضوخ لما يكره»(١٢١)، ويرجونه فكان تملقهم له لا ينقطع، وكانت الأموال تحمل إليه في صورة المعونة، وكانت الرشى تقدم لوزرائه، ورؤساء دولته في صورة الهدايا والألطاف، وكل هذا المال إنما كان يجمع من المكوس والمغارم، فتخيل كيف بؤس الرعية، وتأمل كيف تذهب مغانم البلاد، بين عبث الفرد وغفلة الجماعة(١٢٢)

ولم يكن أمر استلاب الجزية وقف على ابن تاشفين وحده، بل كان (الفرنجة أيضا يفرضونها على ملوك وأمراء الطوائف) (١٢٣) فرضا معنى هذا أن أمراء الطوائف كانوا ينهبون بلادهم نهبا، ليدفعوا لملوك النصارى مبالغ من الذهب

لا تصدق.(١٢٤)

«الواقع فإن مسرحية يوم الطين للحزامي، ومن خلال الدراسة التحليلية، قد أفصحت عن ملامح الإسقاط السياسي، فيها، على الواقع العربي المعيش، إذ أشارت المسرحية في أكثر من موضع إلى شخصية المعتمد التي تميل إلى البذخ والإنفاق الزائد، والاستغراق في الملذات أو الخمر، وبناء القصور والهدايا، والهبات والرشاوى والعطايا، لكل من يشكل خطرا عليه وعلى ملكه، سواء من العرب أو من الفرنجة».

كما أبرزت المسرحية صورا لتآمر الفرنجة، بوسائل الكيد والدسائس، تطبيقا لسياسة (فرق تسد)، إذ عمد الفرنجة للتفريق بين المعتمد وزوجته اعتماد من ناحية، وبالتالي بين المعتمد وحليفه ابن تاشفين من ناحية أخرى.

كما أشارت المسرحية إلى أهمية الاتحاد والوحدة، وكيف أن المعتمد كان مهموما بتحقيق الوحدة بين الممالك والإمارات الأندلسية، لتكون قوة في وجه الفرنجة، كما أشارت المسرحية في أكثر من موضع إلى ما أصاب الأندلس من فرقة وانقسام، وتناحر، سهل على العدو، أن يقوم بدوره، ويعمل على إعادة الأرض، وطرد العرب فيما بعد، والعرب لاهون، لا يعنيهم إلا إشباع رغباتهم فقط.

ولقد أشارت المسرحية إلى مفهوم العروبة والإسلام ودور اليهود في التآمر والدسائس واستخدام كل الوسائل للنيل من العرب بما فيه توظيف الجنس من ناحية، ولعبة السياسة والتسويف من ناحية أخرى.

أليس كل هذا يوشي بالإسقاط على الواقع العربي، بصورة أو بأخرى فثمة تشابه بين اليوم والبارحة، بين التاريخ الماضي، والواقع المعيش.. و.. ومازال الفعل مستمرا...، ومازال للدراما دور مهم.

إن مسرحية يوم الطين للكاتب سليمان الحزامي، تحتاج إلى مخرج مبدع، يقرأ النص قراءة إبداعية، فيملأ الفجوات الجافة في بعض أحداثها، بحركة مسرحية مفسرة، تثريها، دون أن تؤذيها.. وقد تستطيع مسرحية يوم الطين عندئذ أن تقف بشموخ، كنموذج لمسرحية عربية جادة فائقة التفرد.. والخصوصية، استلهمت التاريخ لتسقط على الواقع.

الهوامش والمراجع

١ ــ د. قيس النوري الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل، مايو، يونيو ١٩٧٩، الكويت، وزارة الإعلام، ص٣٠.

٢ ـ د. محمود رجب، محاضرات بعنوان مشكلة الاغتراب، ألقيت على طلبة كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٦٨، القاهرة.

٣ ـ الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق، ص ١٤.

٤ ـ المرجع السابق، ص٣١.

٥ ـ نفس المرجع السابق، ص٣١.

٦ ــ سليمان الحزامي، مسرحية يوم الطين (الكويت: منشورات ذات السلاسل، ط١، ١٩٨٤) وقد كتبها الكاتب بين عامي ٧٩، ١٩٨٠، في فصلين من أربع لوحات، بالعربية الفصحى/ المسرحية.

٧ ــ رفائيل البرتي، المعتمد ملك اشبيلية وشاعرها، ترجمة عبدالله أجبيلو، مجلة كلية الآداب بتطوان، العدد الأول، السنة الأولى، نوفمبر ١٩٨٦ المغرب، ص ١٨٦ـ١٨٧.

٨ ــ مسرحية يوم الطين، مصدر سابق، ص ١٤ـ١٥.

٩ ـ في مسرحية أميرة الأندلس لأحمد شوقي، وفي بداية الفصل الثاني يطرح حوارا بين ابن حيون (أديب) وأبو القاسم أديب، إذ يروي أبو القاسم

حدث لقاء المعتمد بن عباد بالجارية الرميكية، على أنه تصالح طبقي بين الملك الشاب، الذي أحب ابنة الشعب الرميكية:

أبو القاسم: (مقاطعا) وبينما أنتما على ذلك طلع عليكما من النهر فلك عليه شارة الملك يحمل ملكا شابا جميلا فنظر الصبية فراعه حسنها وكلمها فأعجبه أدبها، وارتجلت الشعر بين أذنيه فبلغ إعجابه بها الغاية فتزوجها من يومه فملأت قصوره غبطة وبهجة وولدت له الشموس والأقمار. هذا حديث الرميكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها يعلمه كل من في الأندلس ويتناقلونه بالإعجاب ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يوم، نزول الأقمار في هالاتها.

أنظر أحمد شوقي، أميرة الأندلس (القاهرة. الهيئة العامة للكتاب المصرية، ١٩٨٢) ص٤٤.

١٠ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ١٤.

١١ ـ المصدر السابق، ص ١٤.

١٢ ـ المصدر السابق، ص ١٧,١٦

١٣ ـ هيجل، الفن الرمزي، الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٦) ص٣٩٣.

١٤ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٢٠، ٢٢,٢١

١٥ ـ المصدر السابق، ص٢٤

١٦ ـ الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق، ص ١٤.

١٧ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٢٤.

١٨ ـ الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانسي، مصدر سابق ص٤٠٢,٤٠٣.

١٩ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٢٥، ٢٦

٢٠ ـ د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ـ ١٩١٤) (بيروت: دار الثقافة ١٩٦٧) ص ٣٠١.

٢١ ـ وهي تطلب من زوجها أمورا غريبة جدا، يحكي ذلك دون خوان مانويل على لسان pat-ronio مستشار الكونت لوكارتو «وقد حدث مرة بقرطبة أن سقط الثلج في شهر فبراير فأخذت الرميكية تبكي ولما سألها الملك عن سبب بكائها أجابته لأنه لا يتركها تمشي على الأرض حتى ترى الثلج، وبغية إرضائها أمر المعتمد بوضع غابات من شجر اللوز في سلسلة جبال قرطبة، وهكذا استطاعت الملكة أن ترى كل سنة من نوافذها أزهار اللوز البيضاء تتساقط كالثلج في جنبات المنطقة الجبلية الدافئة، لقد كان المعتمد يستجيب دائما بسخاء لكل نزواتها الغريبة، فالملك الشاعر كان قادرا أن يترك خزينة ملكه فارغة من أجل اعتماد، ذلك أن إسعادها كان همه الوحيد. وقد كتب قصيدة تكون الحروف الأول من أبياتها اسمها الحبيب

عليك السلام بقدر الشجو

ودمع الشئون وقدر السهاد

تملكت من صعب المرامي

وصادفت ودي سهل القياد

وثمة رغبة أخرى لاعتماد. وهذه المرة هي عجن الطين لصناعة الطوب وهي تتفسح في جنبات الوادي مع المعتمد وقعت عينها على امرأة تخلط الوحل برجليها وpatronio أيضا هو الذي يحكي للكونت لوكارتو: «وعندما رأت الرميكية ذلك أخذت تبكي فسألها المعتمد عن سبب بكائها فقالت لأنها لا تستطيع أن تفعل ما تفعله تلك المرأة. فأمر المعتمد بملء برك بساتينه بالقرفة والسكر والقرنفل والعنبر والكافور، وأزالت اعتماد حذاءها ووضعت رجليها في تلك المعجنة العطرة تغمرها سعادة طفولية.

أنظر: المعتمد ملك إشبيلية، وشاعرها، مرجع سابق ص١٨٧.

٢٢ ـ في المنظر الثالث الفصل الأول، لمسرحية أحمد شوقي أميرة الأندلس، تذكر الأميرة بثينة ابنة المعتمد، الحادثة والموضع، اللذين كانا سببا في زواج المعتمد من أمها اعتماد الرميكية:

الملك: (يهدأ غضبه) ومن أين مجيئك الساعة يا بثينة.

الأميرة: من الموضع الذي أحبه كما أحب الحجرة التي ولدت فيها، ومن ناحية السرحة التي أحن لها كحنيني للمقاصير التي ضمتني طفلة ممهدة ومن بقعة مباركة وقفت السعادة بك في ظلالها على أمي الرميكية فرأيتها فأحببتها أول وهلة، ولم تكن إلا غسالة مغمورة فتزوجتها فرفعتها أعلى ذرى الشرف، ومن هذا الزواج الموفق السعيد ولدت أنا لأب قصر الآباء عن بره وملك جل عن النظراء الأمثال، أليس ذلك المكان الذي هو مهد حبكما الأول من حقه أن يحن إليه أحيانا بل من حقه أن يحج أنا فأنا..

أنظر: أميرة الأندلس.. مرجع سابق، ص٤٠

٢٣ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٢٩
٢٤ ـــ محمد عبدالله عنان، دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٨) ص٦٧
٢٥ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٣٢
٢٦ ـ المصدر السابق، ص ٥٠
٢٧ ـ المصدر السابق، ص ٣٤، والمدهش أن الأمر لا يتوقف فقط على إشبيلية، إذ يستوقف النظر أن ملوك الطوائف كانوا يؤدون إلى ملوك النصارى مبالغ من الذهب لا تصدق، فقد اتفق المقتدر بن هود صاحب سرقسطة والثغر الأعلى مع سانشود بينالني sanchode penalen كان عليهم بمقتضاه أن يدفع كل شهر ١٠٦٩ قطعة من الذهب، وكان يدفع في الوقت نفسه إتاوة أخرى إلى سرقسطة ملك نبرة يزن عشرين كيلوغراما من الذهب في العام.
لابد أن نضيف إلى ذلك ما كان يدفعه إلى الكونت أورخيل، وكان أصحاب إشبيلية يدفعون أكثر من ذلك المبلغ لملك قشتالة وليون ولابد أن ملوك الطوائف الآخرين يدفعون له ما يقارب هذه المقادير من الذهب، ومعنى ذلك أن أمراء الطوائف كانوا ينهبون بلادهم نهبا ليدفعوا لملوك النصارى.
أنظر: د. حسين مؤنس، معالم تاريخ المغرب والأندلس (القاهرة: دار مطابع المستقبل، ١٩٨٠) ص٣٧
ولقد عرض الشاعر أحمد شوقي في مسرحية أميرة الأندلس في الفصل الرابع، عرض لمذلة حكام الطوائف، ودفعهم للجزية والإتاوات.
الملك: الملك ألفونس منذ سقطت طليطلة وقضاها الله له أصبح لا يعرف لي منزلة ولا يألوني تحقيرا وإهانة ويطلب المال باستكلاب وشره، ومن عجيب أمره أنه يغضب من جهة فيصخب ويتهدد، ويلين من أخرى فيلومني على الاستعانة بيوسف بن تاشفين، واستنجاد جنوده، ويدعي الطاغية أنه أوفى لي منه عهدا وذمة وأصفى صداقة ومودة، وأنني إن حالفت سلطان المغرب كانت محالفة الذئب للحمل، وأن بربر المغرب إذ دخلوا الأندس طغوا في البلاد وهدموا بنيان الحضارة فيها، ومن نكد الدنيا أن تصدق فينا نبوءة هذا الناصح الغاش فقد طمع ضيفنا ابن تاشفين في ملكنا وسلطاننا تطلعت نفسه إلى خيراتنا وأرزاقنا، استنصرناه على ألفونس فإذا نحن الآن نخشى منه بطش النصير، وإذا إشبيلية قد تضمنت مني ومنه العجب.
أنظر أميرة والأندلس، مرجع سابق، ص٧٦,٧٧
٢٨ ـ تقول بثينة ابنة المعتمد، في الفصل الرابع، من مسرحية أميرة الأندلس، تصف حال الأندلس، ص ٧٣,٧٤
بثينة: والأندلس في هذه الأثناء كالأسد الواقع في الحفرة إن سكن لم ينفعه وإن تحرك لم يرفعه، وحدة ممزقة، وكلمة متفرقة، وآمال بالعدو معلقة.
٢٩ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٣٧.
٣٠ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٣٦
والواقع فإن تخوف الملك المعتمد من ابن تاشفين، قد عبر عنه أحمد شوقي في مسرحية أميرة الأندلس، إذ دخل ابن حيون ناصحا للملك المعتمد، ومحذرا، من خطورة ابن تاشفين:
ابن حيون: أعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك وحالفته وحالفك وقاتلت معه قتالا يبقى حديث الدهر هو أهل لأن يغدرك وفي غدرك ضياع الأندلس جميعا ووقوعه في قبضته البربرية الغاشمة، وقديما كان هذا سلوكه مع غير واحد من أمراء المغرب فنزع منهم ملكهم وسلطانهم وشردهم في الصحارى، والقفار، فلا تفوتنك يا مولاي خطة الحزم والعزم في أمر هذا النمر ذي العمامة والمسبحة.
أنظر أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص ٧٨,٧٩
٣١ ـــ مقدمة مسرحية أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص٧
٣٢ ـــ المسرحية في الأدب العربي الحديث، (١٨٤٧ـ ١٩١٤) مرجع سابق، ص ٢٩٨,٢٩٩
٣٣ ـــ وفي ٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م عبر يوسف بن تاشفين إلى الأندلس بجيش ضخم بعد أن نزل له المعتمد بن عباد عن مدينة الجزيرة الخضراء ليؤمن لنفسه ولقواته خطوط الاتصال مع المغرب، وسارع المعتمد بن عباد صاحب إشبيلية للقائه، وتم الاتفاق على أن يتجه الجيش المرابطي ومن يرافقه من مقاتلي الأندلس، نحو بطليموس في غرب الأندلس لأن ألفونسو السادس بعد أن استولى على قورية والأشبونةوشنترين كان يستعد للاستيلاء على إمارة بطليوس، وكانت تشمل جانبا ضخما من غرب الأندلس، وأقبل

ألفونسو السادس بحشوده، وكان اللقاء في سهل متسع جنوب غربي مدينة بطليوس يسمى الزلاقة بالعربية، وفي الإسبانية sacrajas وانجلى اليوم بعد قتال بالغ العنف بنصر مؤزر ليوسف بن تاشفين، فقد أبيدت صفوف قشتالة وليون وفر ألفونسو السادس في لمة قليلة من فرسانه، وهو لا يصدق بالنجاة.
أنظر: معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ١٧١.
وقد أورد محمد عبدالله عنان تحقيقا لتاريخ معركة الزلاقة في كتابه (دول الطوائف، حيث يقول: تختلف الرواية الإسلامية في تحديد تاريخ المعركة، فيقول ابن خلكان (نقلا عن البياس) إنها كانت يوم الجمعة ١٥ رجب سنة ٤٧٩هـ (ج، ص ٤٨٤) ويتفق ابن الأثير معه في السنة ولكنه يقول إنها كانت في أوائل رمضان (ج١٠ص ٥٢). ويقول المراكشي إنها كانت في رمضان سنة ٤٨٠هـ (ص٧٢) ولكن ورد في روض القرطاس (ص٩٦) وفي الحلل الموشيه (ص٤٠و٤١) إنها كانت يوم الجمعة ١٢ رجب سنة ٤٧٩هـ، وهذا هو التاريخ الصحيح، وهو الذي يذكره يوسف بن تاشفين في خطابه بالفتح إلى عدوة المغرب حيث يقول في ختامه «كانت هذه النعمة العظيمة والمنة الجسيمة يوم الجمعة الثاني عشر لرجب سنة تسع وسبعين وأربعمائة - موافق الثالث والعشرين لشهر أكتوبر العجمي (روض القرطاس ص ٩٨)، وهذا التاريخ نفسه أعني ٢٣ أكتوبر سنة ١٠٨٦، هو الذي تضعه الرواية النصرانية للموقعة.
أنظر: دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، مرجع سابق، ص٣٢٣، ٣٢٤.
٣٤ - يوم ا لطين مصدر سابق، ص ٤٢.
٣٥ - المصدر السابق، ص ٤٢،٤٣
٣٦ - الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مرجع سابق، ص ٤٠٤
٣٧ - يوم الطين، مصدر سابق، ص ٤٥، ٤٦، ٤٧.
٣٨ - دول الطوائف، مرجع سابق، ص ٣٦٥
وقد اختلفت الروايات في تصوير البواعث، التي حملت يوسف على اتخاذ هذا القرار، بيد أنه يبدو على ضوء مختلف الروايات، أن يوسف قد تأثر منذ البداية بما شهده من اختلال أحوال أمراء الطوائف، وضعف عقيدتهم الدينية، وانهماكهم في مجالي الترف والعيش الناعم، وما يقتضيه ذلك من إرهاق لشعوبهم بالمغارم الجائرة وأدرك أن هذه الحياة الناعمة، التي انغمس فيها رؤساء الأندلس وشعوبهم اقتداء بهم، هي التي قوضت منعتهم وفتت من رجولتهم وعزائمهم وأضعفت هممهم عن متابعة الجهاد، ومدافعة العدو المتربص بهم، وأن الشقاق الذي استحكم بينهم، ولم ينقطع بعد الزلاقة سوف يقضي عليهم جميعا، إذ تركت الأمور في مجراها، وسوف يمهد لاستيلاء النصارى على جميع أنحاء شبه الجزيرة في أقرب وقت ومن ثم اعتزم أمير المسلمين أمره نحو الأندلس ونحو أمرائها العابثين المترفين.
أنظر المرجع السابق، ص ٣٣٧.
ولو أن رؤساء الأندلس وقفوا إلى جانب يوسف بن تاشفين وأيدوه وشاركوه في الجهاد لثبتت جبهة الإسلام هناك بصورة يمكن الدفاع عنها،ولكن بينما كان شعب الأندلس يتعطش للجهاد ويبدي كامل الاستعداد لمواجهة العدو، كان رؤساء بلاد الأندلس، ينصرفون إلى إقامة الصعوبات والعقبات في وجه إخوانهم الذين أقبلوا لإنقاذهم، وبدلا من السير إلى جانبهم نجد الكثيرين من أهل الفكر في الأندلس يسخرون من المرابطين ويترفعون عليهم لأنهم كانوا قوما على البداوة لم تفسدهم الأنانية التي أضعفت حكام الأندلس وجعلتهم عاجزين عن الدفاع عن بلادهم.
أنظر: معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ١٧٣.
٣٩ - يوم الطين، مصدر سابق، ص٤٨.
٤٠ - المصدر السابق، ص٤٩،٥٠.
٤١ - المصدر السابق، ص ٥٠
٤٢ - الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما، واقعا، مرجع سابق، ص ٣٠
٤٣ - يوم الطين، مصدر سابق، ص ٥٧،٥٨
والواقع فإن أحمد شوقي قد رسم صورة لاعتماد الرميكية، يشير فيها إلى أن الرميكية، على استعداد للتخلي عن حبها من ابن حيون، في سبيل السلطة والمجد، حتى مع أمير لم تره أبدا.
ابن حيون: كنت في صدر شبابي صيادا شابا مليحا رأس مالي شبكة. وقوام معيشي سمكة

وكانت تختلف إلى المواضع التي اختلف إليها من النهر للصيد وابتغاء الرزق، حبيبه غسالة حلوة الدلال بارعة الجمال كأن حديثها السحر والحلال، فانعقدت بيننا ألفة وكانت لنا مجالس على الماء كأنها أعراس النهر، ولقاءات على الوادي الكبير كأنها أعياد الدهر أحببت الصبية وأحبتني وتكلمنا في الزواج وشرعنا نأخذ له أهبته.
أبو القاسم: (مقاطعا) وبينما أنتما على ذلك طلع عليكما من النهر فلك عليه شارة الملك.. يحمل ملكا شابا جميلا، فنظر الصبية فراعه حسنها وكلمها فأعجبه أدبها، وارتجلت الشعر بين أذنيه.. فبلغ إعجابه بها الغاية فتزوجها من يومه.
ابن حيون: وما كان ذنبي يا أبا القاسم حين احتقرت حبي واستهانت بخطبتي
أنظر: أميرة الأندلس، مرجع سابق، ٤٤، ٤٥
٤٤ ــ الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق ص ٣١.
٤٥ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٥٩,٦٠
٤٦ ــ المصدر السابق، ص ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٦٦.
٤٧ ـ دول الطوائف، مرجع سابق، ص٣٥٦.
٤٨ ـ والأغمات هو اللفظ البربري الذي يطلق على القرية البدائية التي تتألف من سور من الطين أو القصب وفروع الشجر، وتتخذها القبيلة التي تنشئها معتصما لنسائها وأطفالها، حمى لمواشيها بالليل وفي أوقات الخطر والحروب ومخزنا لسلاحها وأزوادها، وتسمى مثل هذه القرية البدائية في اللغات الأوربية باسم كرال Kraal وتسمى في العربية باسم المجمع.
أنظر: معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ١٦٤
٤٩ ـ المرجع السابق، ص ٣٥٦,٣٥٧.
٥٠ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٥٤
٥١ ــ د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الثانية، (القاهرة: دار المعارف، ط٣,١٩٧٩) ص٣٤٨.
٥٢ ــ د. محمد مندور، مسرحيات شوقي (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ط٣) ص ١٠٣
٥٣ ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ـ ١٩١٤)، مرجع سابق، ص ٢٩٩
٥٤ ــ يجب أن نصحح خطأ وقع فيه بعض الدارسين، فخلطوا بين أديبين اشتركا في مجالات الإنتاج، اشتراكهما في الاسم (إبراهيم رمزي) فكلاهما اشتغل بالصحافة وكتابة المسرحيات والروايات التاريخية، وكلاهما احترف الترجمة، وحاول نظم الشعر إلا أن أحدهما كان أكبر سنا من الآخر، فلقد ولد الأول بالفيوم عام ١٨٦٧، وتوفي عام ١٩٢٤، عن ٥٧ عاما وهو مؤلف مسرحية (المعتمد بن عباد)، أما الثاني فقد ولد بالمنصورة عام ١٨٨٤ ومات بالقاهرة عام ١٩٤٩، عن ٦٥ عاما. ونقطة الخطأ التي وقع فيها الدكتور محمد يوسف نجم، ومن بعده الدكتور محمد مندور جاءت نسبتهما مسرحية (المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزي الثاني ــ الذي ولد بالمنصورة عام ١٨٨٤، إن مؤلف مسرحية (المعتمد بن عباد) التي ظهرت عام ١٨٩٢، هو إبراهيم رمزي الأول، لأن إبراهيم رمزي ـ الثاني ـ كان عمره عند ظهور المسرحية لا يتجاوز ثماني سنوات.
أنظر: إبراهيم درديري (إبراهيم رمزي ــ أديبا ومسرحيا) مجلة المسرح والسينما العدد ٥٥، ٥٦ ـ يوليو ـ أغسطس ١٩٦٨، القاهرة، ص ٦٦
٥٥ ـ عبد الرحمن زيدان، أدب الحرب في المسرح المغربي، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢، ص١٦٢.
٥٦ ــ د. علي الراعي التاريخ العربي والمسرح الكويتي مجلة البيان العدد ٢١٧ أبريل ١٩٨٤ ص٧٤
٥٧ ـ د. عزالدين مدني تعقيب على بحث التاريخ والمسرح الكويتي مجلة البيان ٢١٧ أبريل ١٩٨٤ ص٩٩
٥٨ ــ الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الثانية، مرجع سابق، ص ٣٤٧، ٣٤٨
٥٩ ـ مقدمة أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص٧
٦٠ ـ التاريخ العربي والمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩، ٦٤
٦١ ـ عزالدين إسماعيل توظيف التراث في المسرح مجلة فصول ـ المجلد الأول العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص١٧٦
٦٢ ـ كلوفيس مقصود، القومية العربية، كتاب العربي، العدد الثامن، يوليو ١٩٨٥، الكويت،

مجلة العربي، ص ٤٨
٦٣ ـ الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الثانية، مرجع سابق، ص١٥٣
٦٤ ـ أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص ٧٣، ٧٤
٦٥ ـ أدب الحرب في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص ١٦٢
٦٦ ـ دول الطوائف، مرجع سابق، ص ٢٦٥
٦٧ ـ مسرحية يوم الطين، مصدر سابق، ص ٢٧، ٢٨، ٣٨
٦٨ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٣١، ٣٢
٦٩ ـ المصدر السابق، ص٣٥، ٣٦، ٣٧
٧٠ ـ المصدر السابق، ص ٥٣، ٥٤، ٦٣
٧١ ـ المصدر السابق، ص ٤١، ٤٢، ٤٣، ٥١
٧٢ ـ المصدر السابق، ص٣٦، ٣٧
٧٣ ـ التاريخ العربي والمسرح، مرجع سابق، ص ٧٨
٧٤ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٢٨
٧٥ ـ المصدر السابق، ص٣٩
٧٦ ـ المصدر السابق، ص ٤٦
٧٧ ـ المصدر السابق، ص ٥١،٤٠
٧٨ ـ المصدر السابق، ص٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٨
٧٩ ـ المصدر السابق، ص٥٧، ٥٨
٨٠ ـ المصدر السابق، ص٥٩
٨١ ـ المصدر السابق، ص ٦٠، ٦١
٨٢ ـ أدب الحرب في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص١٦٣
٨٣ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٦٢
٨٤ ـ عبد الرحمن البزاز، دفاع عن العروبة، كتاب العربي، العدد الثامن، يوليو ١٩٨٥، مجلة العربي، الكويت، ص٨٢
٨٥ ـ يوم الطين مصدر سابق، ص٤٣
٨٨ ـ المصدر السابق، ص٤٢
٨٩ ـ المصدر السابق، ص٤٣
٩٠ ـ المصدر السابق، ص٥٣
٩١ ـ المصدر السابق، ص٦٣
٩٢ ـ المصدر السابق، ص٦١
٩٣ ـ القومية العربية، مرجع سابق، ص٤٨
٩٤ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٤٠
٩٥ ـ د. عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص٢١٢،٢١٣
٩٦ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٣٩، ٤١، ٤٥، ٤٦
٩٧ ـ الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص٩٨
٩٨ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص ٤٢
٩٩ ـ الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص٢١٠
١٠٠ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٤٠، ٤١
١٠١ ـ د. سيد عويس، محاولة في تفسير الشعور بالعداوة (القاهرة: دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص ٤٤، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥٣
١٠٢ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٥٢
١٠٣ ـ الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص٢٤٤
١٠٤ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٥١
١٠٥ ـ مقدمة أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص٧
١٠٦ ـ ومجالس الشراب والبذخ في ملك بن عباد، يوردها شوقي في مسرحية أميرة الأندلس، في المنظر الثاني، الفصل الأول: ترفع الستار، الخلفية عن مجلس شراب إلى جانبه ستر يسدل، في وسطه مائدة حولها الملك وجماعة من حاشيته وتطل هذه المنظرة على الوادي الكبير حيث للملك زورق:
الملك: ما عندك من شراب لأصحابنا يا لؤلؤ؟
لؤلؤ: خمور مالقه وزبيبي إشبيلية
الملك: ماذا هيأت لهم من نقل وطعام؟
لؤلؤ: الجوز واللوز من وادي الطلح
الملك: (يرفع عقيرته ويغني): الجوز اللوز يا رب الفوز
أحد الحاضرين: (إلى جاره): هذا لحن الملك الذي يحبه ويهتف به حتى في الحمام
مقلاص: ولحني أيها الملك أتسمعه
الملك: قل هات يا مقلاص
مقلاص: (يغني) الجوز اللوز بوادي الحوز
الملك: مرحى! مرحى!
أنظر أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص٢٥
١٠٧ ـ دول الطوائف، منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، مرجع سابق، ص ٦٠
١٠٨ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص١٥
١٠٩ ـ رفائيل البرتي، المعتمد ملك إشبيلية وشاعرها، ترجمة عبدالله أجبيلو، مجلة كلية الآداب..بتطوان، السنة الأولى، العدد الأول

نوفمبر ١٩٨٦، ص١٨٦

١١٠ ـ المعتمد بن عباد محمد بن إسماعيل بن عباد، الذي تلقب بالمعتمد واشتهر أمره بالشعر والشعراء وفي أيامه بلغت دولة بني عباد ذروتها من القوة والشهرة فقد تمكن المعتمد من ضم قرطبة ومالقة ومرسيه واستصغى كل إمارات البربر الصغيرة جنوب الوادي الكبير، وضم إلى إمارته جزءا كبيرا من غرب الأندلس، ولكنه لم يستطع أن يحقق أمل الوحدة لأنه كان إلى جانب اشتهاره بالشعر رجلا فاسدا ينفق معظم وقته في الشراب محيطا نفسه بالشعراء وأكبرهم أبو بكر ابن عمار وقد انتهت إمارة بني عباد على يد المرابطين فقد عزله يوسف ابن تاشفين عند عبوره الثالث إلى الأندلس، ونفاه إلى أغمات حيث قضى بقية أيامه في قول الشعر.

أنظر معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص٣٦١، ٣٦٢

١١١ ـ يوم الطين مصدر سابق، ١٩,١٨

١١٢ ـ الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق، ص ١٨,٢٦

١١٣ ـ يوم الطين،مصدر سابق، ص٢٩، ٣٠

١١٤ ـ د. عفت الشرقاوي، التراث التاريخي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ١٥٤

١١٥ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٣٩

١١٦ ـ رأي د. فتح الله خليف، ندوة حول الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، مرجع سابق، ص١١٥

١١٧ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٥٤، ٦٢

١١٨ ـ د. إمام عبد الفتاح، الطاغية، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٨٣، مارس ١٩٩٤ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ص٥٠، ٥١.

١١٩ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص١٧، ١٨

١٢٠ ـ المصدر السابق، ص ١٨,١٧، ٢٨

ويشير إبراهيم رمزي في مسرحية المعتمد بن عباد، إلى تمرد قواد جيش بن تاشفين الذين تركهم في إشبيلية، بعد موقعة الزلاقة، فلقد بطر قواده، وشمخوا بأنوفهم عزة واستكبارا، فكانوا الآفة التي نخرت عرش المعتمد حتى ثلته.

أنظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ـ ١٩١٤) مرجع سابق، ص٢٩٩

١٢١ ـ يوم الطين، مصدر سابق، ص٢٩

١٢٢ ـ مقدمة مسرحية أميرة الأندلس، مرجع سابق، ص٧

١٢٣ ـ والمعتمد بن عباد الذي خلف أباه المعتضد سنة ٤٦١هـ (١٠٦٦٩م) يعتبر نموذجا للتناقض الغريب في أخلاق أولئك الناس، فهو يؤدي الجزية إلى الملك النصراني، ويستولي منه النصراني على الحصون فلا يجرؤ على الاعتراض، ولكنه يأبى أن ينافسه صاحب بطليموس على حصن صغير ويتحدث كأنه ملك عظيم، وينفق بسخاء كأنه يملك مال قارون، ويحيط نفسه بهالة من الشعراء، يقولون فيه الشعر، ما لم يقله أحد في هارون الرشيد

انظر: معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ٣٧١

وتحكي المصادر التاريخية انه في سنة ٤٧٥هـ (١٠٨٢م) وجه ألفونسو السادس سفارته المعتادة إلى المعتمد يطلب الجزية، وعلى رأسها يهودي يدعى ابن شاليب، وعسكر رسل ملك قشتالة في ظاهر المدينة، فأرسل إليهم المعتمد المال مع بعض أشياخ المدينة، وفي مقدمتهم الوزير ابن زيدون، فلما شاهد ابن شاليب المال والسبائك، رفض تسلمها بغلظة، بحجة أنها من عيار زائف، وهدد بأنه إذا لم يقدم له المال من عيار حسن فسوف تحتل مدائن مملكة إشبيلية حتى يتم الدفع على الوجه المرغوب.

أنظر: دول الطوائف، مرجع سابق، ص٧٤

١٢٤ ـ معالم تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ٣٧٠.

أنظر: دول الطوائف، مرجع سابق، ص٦٣

النغم السائد في دراما

«جان أنوي»

دراسة تكنيكية لمسرحية

«روميو وجانيت»

○ دكتور عطية العقاد

«جان آنوي(١٩١٠ ـ ١٩٨٧)
كان أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق. م) فيلسوفا ارستقراطيا يحلم بمدينة فاضلة، تقوم على العدل ـ وكان مؤمنا بإمكانية تحقيقها ـ والسبيل إلى تحقيقها لا يعوزه سوى التمهيد لها بالتربية والتعليم (١) أما كاتبنا فصاحب يوتوبيا أخرى من نوع خاص، فهو يريد أن يسعد فيها الفقراء وأن تتاح لهم فيها الفرصةللتخلص من ماضيهم القذر الذي يبسط ظله على حاضرهم ومستقبلهم، ويعوق تحقيق ما يصبون إليه. وهو لا يود أن يطرد منها سوى الزيف، ولا بد للمدينة تلك أن تقوم على الطهر والنقاء؛ ولأن آنوي يختلف عن أفلاطون ولا يحلق في عالم المثل، وإنما تغوص قدماه في قاع المجتمع الفقير الذي خرج منه (٢)، لذا فهو يعي تماما استحالة قيام هذه المدينة في الحياة الدنيا.

ومن ثم نجد التشاؤم يتسلل إلى نفسه ويتسرب منها إلى أعماله الفنية التي يلبس فيها شخصياته نظارته السوداء، حتى في أعماله التي تبدو في ظاهرها فكاهية مرحة.

آنوى من تلك النوعية من الكتاب الذين حين نذكرهم يتبادر إلى أذهاننا فورا صور شخصياته ومواقفها من الحياة، تلك المواقف التي تعكس في حقيقة الأمر موقفه هو من تلك الحياة، حيث نجده يضعهم في مواقف لا مهرب منها إلا بالموت. وهو لا يتعامل مع شخصياته بحيدة، بل إنه يحدد لها كل شيء، هو الذي يشرح هو الذي يرفض وهو الذي يرسم الطريق وحتى اختياراته للمادة التراجيدية الكلاسيكية، فإنها مرهونة بمدى طواعيتها للتعبير عن موقفه تجاه الحياة، ومع ذلك فإن آنوى ليس بالكاتب الساذج الذي يقع في مصيدة المباشرة، وإنما هو يصنع لهذه الشخصيات معادلا موضوعيا يفي باحتياجاته هو وأفكاره ومشاعره، دون أن نشعر معه أنه يطل علينا أو نشعر أنه يفرض نفسه على شخصياته، بل إن أعماله في جوهرها تخضع لعملية بناء درامي مدروس بعناية وفق خطوات ونتائج عقلية هندسية مرتبة بدقة شديدة. ونحن نعرض لآنوى في هذه الدراسة سنحاول من جانبنا اختراق هذا البناء لنراه على حقيقته من الداخل ونكشف ابتكاراته وإضافاته وتجديداته الإبداعية ومفرداته المختلفة التي تمثل من وجهة نظرنا الركائز الأساسية التي تقوم عليها تلك الأعمال.

ويجيء اختيارنا لمسرحية «روميو وجانيت» كنموذج نهتدي به لسببين رئيسيين:

الأول: إنها لم تلق نصيبا كافيا من العناية في الدراسات العربية، مثلما حازت روائعه الأخرى، مثل «انتيجون، المسافر بلا متاع، المتوحشة، بيكيت أو شرف الله». علما بأنها لا تقل روعة من الناحية المعمارية البنائية الدرامية عن هذه الأعمال.

ثانيا: إن هذه المسرحية تتجلى فيها بكل وضوح معظم الحيل الدرامية التكنيكية التي يستخدمها آنوى في أعماله والتي تشكل غالبا النغم السائد في كل أعماله الأخرى. وتعد هذه المسرحية كذلك نموذجا طيبا للكشف عن براعته الحرفية التي يعتز بها آنوى، فهو دائم الفخر بأبيه الذي كان ماهرا في صنعته كخياط، وهو نفسه يرى أنه ليس أكثر من ترزي درامي له في الدراما وفي علاقته بالنصوص المسرحية ما لأبيه من حذق ومهارة في التعليل مع الأقمشة الجاهزة الصنع التي يُفصلها وفق أسلوبه الفريد.

قبل الدخول في تفاصيل الدراسة وفي تحليل النموذج الذي اخترناه، لا بد لنا من إطلالة على حياة هذا الكاتب المتميز علها تفيدنا في مجال بحثنا ورغم أن جان آنوى واحد من الكتاب القلائل الذين نجحوا في إخفاء سيرتهم الذاتية، فإننا سنحاول أن نتعرف على حياته العامة بالقدر الذي سمح لنا به، وهي غالبا تلك الأمور التي لم يكن في مقدوره أن يخفيها.(٣)

* في سنة ١٩١٠ ولد جان آنوى في ٢٣ يونيه بمدينة «بوردو» (Bordeaux)، وكان أبوه خياطا وأمه عازفة للكمان.

* في ١٩١٨ رحلت أسرته إلى باريس وهو في الثامنة من عمره، حيث أتم دراسته الابتدائية في مدرسة كولبير (Colbert)، والمتوسطة في مدرسة كوليج شابتال (College Chaptal). ثم التحق بكلية الحقوق. لكنه لم يمكث بها سوى

عـام ونصـف العام، إذ أجبرتـه ظـروف الحياة على العمـل في وظيفة متـواضعة في إحدى دور الإعلان، ثم عطلـت عنده ملكة الشعر في تلك الفترة في الوقت الذي برع في مجال آخر وهـو صياغة الإعلانـات وهو نفسه يثني على هذه الفترة حيـث يذكر أنه قد تعلم منهـا الدقة والاتقان. أمـا علاقته بالمسرح فقد بدأت وهو ابـن الثامنة، حيث كان يشـاهد في كـازينو «أركـاشون»(٤) أوبـريتـات ومسرحيـات مــن مسرح البـوليفار. كـان الممثـلون هناك يلهبـون حماسـه، وقد ربـط ممثـلو هـذه الفرقـة أنفسهم بـأدوار ثابتة أغلبها نمطيـة مثل، (المغنـي الهزلي، المضحك البـدين، البطـل الشاب، الخائن، العاشق). وهكذا يبدو أنه تعلـم منهم ثبـات العـلاقات في اختيـاره لشخصياته وفكرة الأدوار.

* ١٩٢٥ يذكر آنوى أنـه عندما كان في الخامسـة عشرة مـن عمره، كـان يتمتـع بمشاهـدة عروض مسرح «دولين» (Dul-lin). ويروي لنا ذكرياته عن تلك العروض قائلا:

«كنـا بفـرنكاتنـا السبعـة ننغمـس في معسكر العصـاة الذيـن يستيقظون مـع ضوء القمر. كان يلهب خيالنا ذلك المسرح مـن خـلال الأدوار المختلفـة. المنتقمـون الـوهميـون، الأمـراء الخونـة، البطـلات التعيسات وصراعات العمالقـة بسيوفهم الخشبيـة الكبيرة. لقـد كـانـت هـذه التمثيليات أكثـر جمالا من أحلامنـا نحن الصبيـان. المسيو دولين أصبـح معروفـا لدينـا عندمـا ودعنا طفـولتنا وأصبحنـا كبـارا وإن ظلت صـور الممثلين ماثلـة في مخيلتنا كحيوانات متوحشة».(٥)

* ١٩٢٨ لقد كان هذا التـاريخ حاسما في حيـاة آنـوى، فلقـد شـاهـد مسرحيـة «سيجفريـد» (Segfried) لكـاتبها جـان جيرودو (Jean Giraudoux) (١٨٨٢ ـ ١٩٤٤). وكـانـت المسرحيـة مـن تمثيـل وإخراج لويـس جوفيه (Louis Jouvet) (١٨٨٧ ــ ١٩٥١)، تلك المسرحيـة التـي كشفت الطريق أمـام آنوى لمعرفة المسرح معرفة حقيقيـة، حيث كانت تسيطـر عليه مشاعـر الخوف والوحدة وقلـة الحيلة في الحصول على لقمـة العيش، فقد كـان فن الدراما بـالنسبة له صندوقـا مغلقا، مليئا بـالأسرار التـي لا يستطيـع أن يفـك طـلاسمها خـاصة وأن مـوقفه الـدراسي مضطـرب وغير مضمـون، فهـولا يملـك تكـاليف الـدراسة، بـل لا يملـك تكاليـف المعيشـة نفسهـا. إلى أن رأى مسرحيـة سيجفريد فكـانت فتحا جديـدا له، وكأن الصندوق المغلق قـد فتح وفضت أسراره، حيث اكتشفـت من خـلال هذه المسرحيـة اللغة الـدرامية والحدود الفـاصلة بينهـا وبين لغـة الحيـاة اليـوميـة، عنـد لحظـة التنويـر هذه تملكتـه موجـة من البكـاء، ويذكـر أنه كـان المشاهد الـوحيد يـومها الذي بكى في العرض هذا البكاء الحار، لأن دوافعـه كـانت مختلفـة تمامـا. ولنتركـه يروي لنـا بنفسه مـدى أهمية تلـك الليلة بالنسبة له:

«لقد كبرت دون معلم وفي حـوالي سنة ١٩٨٢ كنت قـد حملت في قلبـي كلا مـن كلوديـل وبيرانديللـو وشو وقـد قرأتهم قراءة دقيقة حتى أذبتهـم في حقيبتي ومع ذلك كنت وحيدا. وحيدا مع الخوف، وعما قريب سوف أبلغ العشرين من العمر وأنا وحيـد مع حـب المسرح وتعـاستي. مـن يبـوح لي بـالسر في ذلك الـوقـت الـذي لا يخرج فيه الإنسان إلا مسرحيات جامدة. ثمانية عشر عـاما الدراسة غير مضمـونة وأعانى من صعوبة الحصول على تكاليف الحياة وهـذا الخوف. في تلك الليلـة فجأة

فهمت واضطررت أن أتجول طوال الليل. في ربيع ١٩٢٨ كنت المشاهد الوحيد الذي بكى بشكل غريب، ولم أتوقف عن البكاء إلا لكي أردد عبارات الشكر. لم آمل أن أقلده، ولكن جيرودو قد علمني أن الإنسان في المسرح يتحدث لغة غير لغة الحياة اليومية، أنه يتحدث شعرا ولغة فنية وإن ظلت حديثا ولكن بطريقة مكثفة. وهذا الذي لم أكن أنتظره، لقد كان إلهاما ووحيا. إن شرف نجاح الكاتب الدرامي يرجع الفضل فيه للمعلم. فقد أصبح واضحا أمامي حل اللغز»(٦).

وهكذا نرى إلى أي مدى كان تأثير هذا العرض عليه. وكرد فعل لهذه الانفعالات كتب محاولته الأولى «هومولوس الأبكم»(٧).

* ١٩٣٠ بعد أن أدى الخدمة العسكرية عمل سكرتيرا للممثل والمخرج المعروف «لويس جوفيه» الذي أخرج مسرحية سيجفريد وقام فيها بدور البطولة.

* ١٩٣١ كتب مسرحيته الأولى التي عرفت طريقها إلى خشبة المسرح وصادفت نجاحا كبيرا شجعه على التفرغ لكتابة المسرح. وكان اسم تلك المسرحية التي فتحت له باب الشهرة هذه هي مسرحية «السمور الأبيض » (L'Hermine)، كما تزوج من الممثلة مونيل فالنتين (Monell Valentin) ومنذ ذلك التاريخ أخذ يعهد إليها بأدوار البطولة لأعمال المسرحية. ويصف لنا كيف خطرت عليه فكرة التفرغ للكتابة:

«بعد السمور الأبيض قررت أن أتفرغ للمسرح بالإضافة إلى القليل من الأعمال السينمائية. إنها فكرة مجنونة، ولكني نجحت دائما في كل الأحوال ألا اضطر للكتابة للصحافة. أما بالنسبة للفيلم فقد عملت واحدا أو اثنين من نوع الفودفيل وبعض الميلودرامات وبطريقة ما نسيت هذه الأعمال، على الأقل بالنسبة لي، فإنها لم تترك أثرا في نفسي»(٨).

وتتوالى أعماله الدرامية بعد ذلك في الظهور على خشبة المسرح، حتى بلغت ستا وعشرين مسرحية، لكنه انسحب من حياة الأضواء منذ نهاية الستينيات تقريبا وقبع في قريته «شيفرو» (Chevreuse) بالقرب من «فرساي»، عاش فيها حياة الزهاد حتى وافته المنية في سنة ١٩٨٧.(١٩)

الشخصيات التي تأثر بها آنوى في مسرحه:

لم يقف تأثر آنوى عند جيرودو وحده وإنما هو قد تأثر بطائفة كبيرة من الكتاب ورجال المسرح. وهؤلاء الأساتذة هم أصحاب الفضل في صياغة مهارته الدرامية، حيث استطاع كل واحد منهم أن يطور عند آنوى جانبا من جوانب عبقريته. ولا يخفى على الباحث المدقق أثر موليير (١٦٢٢ ــ ١٦٧٣) في مسرحه وغرامه وولعه به، حتى أنه حاكاه بكتابة مسرحية «مدرس الآباء وموليير الصغير»(١٠). كما اكتسب الحس الشعري من «جان كوكتو» (١٨٨٩ ـ ١٩٦٣)، وتأثر أيضا «بألفريد دي موسيه» (١٨١٠ ــ ١٨٥٧)، من حيث الحنين إلى حب نضر يمحو ضوؤه ظلال الرذيلة والشر(١١). وأخذ من «بيرانديللو» (١٨٦٧ ــ ١٩٣٦) الشخصية الإنسانية ووسائل التخفي ومواقف الالتباس التي تنجم عن التغيرات التي تطرأ على الشخصية (١٢)، يضاف إلى ذلك تأثره «بماريفو» (١٦٨٨ ـ

١٧٦٣) في مشاهد الإثارة وتصوير المواقف العاطفية بصورة مرحة،وكذلك «برنارد شو» (١٨٥٦ ــ ١٩٥٠) في التركيز على التحليل النفسي ورشاقة الحوار الساخر المتدفق. وبالإضافة إلى بيرانديللو فقد تأثر أيضا بلعبة التمثيل داخل التمثيل من «كلوديل» (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) وأخذ من «سوفوكليس» (٤٩٦ ـ ٤٠٦ ق. م) الجلال والعظمة، والبناء المحكم والايقاع السريع وقوة الحجة التي تتمنطق بها الشخصيات. وأخذ من دستويفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١) صور الآباء الذين يتباهون بأنفسهم بالرغم من ابتذالهم وسكرهم وعربدتهم الدائمة وميلهم إلى الفخامة في الحديث والحركات المسرحية، بينما هم يحييون وسط البؤس والشقاء (١٣). كما نهل من شاعرية «اليوت» (١٨٨٨ ـ ١٩٢٧)، وعالج نفس الموضوع التاريخي الذي تناول فيه اليوت قصة مقتل كبير أساقفة كانتر برى سنة ١٩٣٥، وعالجها آنوى في مسرحيته التي أطلق عليها اسم «بيكيت أو شرف الله» سنة ١٩٥٩. كما لا يخفى أيضا أثر «شكسبير» (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) عليه حتى أنه عالج مسرحية «روميو وجانيت» مستوحاة من مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت».

ويبقى هناك شخصان مهمان أيضا في حياة أنوى الفنية ـ بالإضافة إلى لويس جوفيه ـ هما المخرج الروسي الأصل «جورج بيتوئيف» (١٨٨٤ ــ ١٩٣٩). والمخرج «أندريه برساك» (١٩٠٩ ـ ١٩٧٣). حيث قد تعاون معهما في إخراج مسرحياته، وقد رسخا عنده جانب التمثيل معهما في إخراج المشاهد واللوحات، بما أطلعاه عليه من خبايا المهنة وأتاحا له الوقوف على وسائل البراعة في البناء المسرحي. وحقيقة الأمر أنه قد تعلم منهما كيف يكون رجل مسرح، فأصبح ينقح نصوصه أثناء البروفات، يقتطع ويحذف ويضيف ما ينسجم مع مقتضيات المسرح (١٤). ولذلك اضطلع بنفسه بإخراج بعض أعماله. باختصار أصبح واحدا ممن يكتبون نصوصا مسرحية لا نصوصا درامية فحسب.

تصنيفات أعماله:

لقد ارتجل آنوى تصنيف مسرحياته، عندما اقترح على الناشر «جان فلورى (Jean Flory)، عناوين تضم أعماله الدرامية، وأطلق على بعضها «المسرحيات الوردية»، وسمى البعض الآخر منها بـ«المسرحيات السوداء»، وبعضهابـ«المتألقة»، وبعضها الأخير بـ «ذات الصرير». (١٥) كما أن له مسرحيتين استوحى مادتهما من التاريخ. إحداها مسرحية «القبرة» ١٩٣٥، والثانية مسرحية «بيكيت أو شرف الله» ١٩٥٩. وعلى الرغم من تصنيفاته المختلفة لمسرحياته، إلا أن أعماله كلها لها قاسم مشترك وهو التشاؤم والثورة والتمرد والرفض لكل عوامل الحياة التي تجرد الإنسان من نقائه وصفاء قلبه. (١٦) والسعادة تغيب عن معظم أعماله، كما يلعب المال دورا هاما في مسرحه، فهو الذي يذل الفقير أمام نفسه وأمام غيره، ويربط الحب بالفقر والثراء، فهو لا يجد للحب الصحيح مكانا بين الغني والفقير الذي يستشعر المذلة داخل نفسه، حتى لو انطوى كل منهما على أخلاق كريمة وعواطف نبيلة، فالحب شيء مستحيل

بسبب الماضي الملوث(١٧).

ونستطيع أن ندعي بأن الفقر والماضي والسعادة الوهمية هي الموضوعات الغالبة في كل أعماله ولذلك فإن أعماله تدور حول حياة الإنسان الفقير في هذا العالم، فالفقر مصدر شقائهم وعذاباتهم والجرائم التي يرتكبونها، كما يدفعهم الفقر أيضا إلى اقتراف الفحش، والفقير في مسرحه يعاني من الذل والمهانة أكثر ما يقاسي من الفقر والانحلال الأسري والأخلاقي، فالفقر يستعبد الإنسان ويسهم في إفساده(١٨). ومن توابع الفقر أيضا صفات الجشع والفشل والضعة ودفع الإنسان أحيانا إلى ارتكاب سلسلة من الأفعال الحقيرة. والمال يجبر الفقراء على الانحناء، ويجعل الحب مستحيلا بينهم وبين الأغنياء، وحتى روح الكوميديا في مسرحه فهي تخرج من عباءة الفقر أيضا، فهي تنبع عنده من جدية الفقراء وإحساسهم بالألم، في مقابل هزل الأثرياء أو ابتذال الفقراء أمام الأغنياء. وروح المأساة تنشأ من نفس النبع، تنشأ من عدم قدرة الشخصيات على الانسجام مع مجتمعاتها بسبب الفروق الماديةوالذهنية، يضاف إلى ذلك عدم تسامح المجتمع معهم. مثل المجتمع الذي يدافع عنه كريون في أنتيجون دون اهتمام بالجوانب الإنسانية.

إننا نرى شخصياته تسعى أيضا إلى السعادة وإلى النقاء، تحاول أن يكون لها وجود جديد خال من أوزار الماضي تلك البقع السوداء التي تلطخ صحفاته، وتحاول أن تتطهر من أدرانها لكنها تتأبى على الطهر، حتى الطفولة التي يتباكى عليها الكتاب الآخرون الذين ينعون فقدانها ببراءتها ويحاولون استعادتها، نجدها تفقد بريقها عند آنوى الذي يعدها عبئا ثقيلا على أبطاله، بل إنها تطاردهم في حاضرهم. أما السعادة فهي عند آنوي وهم كبير، وهي السرب الذي يهرول وراءه كل أبطاله بطريقة تدعونا إلى الإشفاق عليهم.(١٩).

إن من أهم سمات شخصيات آنوى أنها لا ترضى بالحلول الوسط، ولذلك نراهم دائما في موقف دفاعي منذ البداية، وغالبا ما يفشلون في مساعيهم(٢٠). ولذا تأتى نهايات أعماله في معظمها قائمة على الرفض والتمرد دون عويل أو صراخ، وإنما بانسحاب ناعم أقرب إلى مرور خطوط الحرير على الجسد المرهف. ولكنها لا تخلو من الحسرة والمرارة. وربما كانت هذه هي الصفة التي ميزت أعماله، ذلك الامتزاج الرائع بين التهكم الساخر والثقة المكينة بالنفس والانقال من الصفاء إلى القوة العارمة(٢١).

أما صورة الأغنياء في مسرحه فهي على النقيض دائما، فهو يصورهم واضحين، عاقلين، حياتهم هادئة لا تعقيد فيها، خالية من العقد النفسية، لا يعرفون المعاناة، وليس معنى ذلك أنهم غير قادرين على الإحساس بالألم، لكنها آلام مترفة، سطحية ليس لها أعماق. إن جهلهم بالألم الحقيقي جعلهم معزولين عن الحياة الإنسانية الصادقة، لذلك فهم يعيشون على هامش الحياة، هامش الألم وبالتالي على هامش الحقيقة، إذ لا تمس الأحداث سوى سطح قلوبهم، فإن خبرتهم بالحياة ضحلة (٢٢).

بعد أن عرضنا سريعا لهذه السمات العامة لشخصياته والأفكار التي تسيطر عليها ونظرتها المتشائمة للعالم الخارجي وعدم قدرتها على الانخراط في المجتمعات، علينا الآن أن نقترب من مفرداته التكنيكية العامة حتى نتعرف على مسرحه بصورة أفضل ونتفهم جمالياته الدرامية عند

تعرضنا للنموذج المختار «روميو وجانيت».

المفردات التكنيكية لدراما جان آنوى:

باستثناء المشاهد التمثيلية التي استوحاها من مصادر أخرى سابقة، فإن الأشياء المتشابهة وأساسيات الأحداث الدرامية تكاد تكون واحدة في مسرح آنوى. فهو عندما يكتب مسرحية أخذ فكرتها من كاتب آخر، لا يضيف لها أحداثا من بنات أفكاره، ولكنه بما له من قدرة على أن يطور هذه الأحداث المستعارة أو المادة الجاهزة بصنع سلسلة من المواقف التمثيلية المحددة التي يضع فيها شخوصه. وتنصهر هذه العناصر ـ سواء المأخوذة من أعمال فنية سابقة أو من أعمال مسرح البوليفار ـ داخل بوتقة آنوى وفق خطة بنائية كلية تكتسب فيها هذه العناصر هوية جديدة بقدر ما تبتعد عن أصلها المأخوذ منه ولا تحتفظ منه إلا بإطارها الخارجي فقط. هذه البراعة هي التي أهدت آنوى أستاذيته.

ولمحاولة فهم ذلك فإننا نسوق مثلاواضحا، حيث يمكنه أن يأخذ نكتة معروفة فيحولها تدريجيا إلى قالب درامي عن طريق صياغتها في شكل حوار درامي، ومن خلال إعادته لها أي النكتة فإنه يعطيها ملمحا مميزا له خصوصية آنوى. ونرى في هذا الحوار إن كل صوت يجيب على الآخرين، كما يهدف هذا الحوار إلى إطار وظيفي محدد(٢٣).

ولو نظرنا إلى تفصيلات مفرداته، فإننا نجد أعماله تتنوع على المستوى التكنيكي من دراما عاطفية إلى كوميديا لفظية، إلى مسرحيات تقوم على الدسائس، ومسرحيات بها مشابهة مع التراجيديا، ومسرحيات تعليمية، وكذلك خرافات رومانسية، وأحيانا تجنح بعض مسرحياته في الاقتراب من الابتذال. ولكنه في كل هذه الأعمال يسيطر جيدا على قوانينها الدرامية التي يستخلص منها عملية التمثيل كمسرحه.

١ـ الحقيقة والواقعية المسرحية:

دوافع تكنيك آنوى الدرامية تهدف إلى خلق عملية المسرحة(٢٤) كما ذكرنا آنفا. فهو ممن يؤمنون بواقعية المسرح»، ولهذا فإننا نجده من الكتاب القلائل الذين كتبوا مسرحيات عن المسرح، الممثلين، الموسيقيين، الشعراء، ووضع لشخصياته مسافة بينها وبين الإيهام الكامل بحيث تسمح بعملية المسرحة، لكي يظهر الحقيقة أو ليظهر أن واقعية المسرح ليست هي واقعية الحياة أو الطبيعة، لذلك نراه يكتب تمثيلا عن تمثيل الأدوار في أعماله: «حفلة اللصوص الراقصة»، «ليوكاديا»، «دعوة للقصر» وكان يستقي بعض هذه المشاهد المسرحية أحيانا من رصيد الدراما الفرنسية، فمشاهد موليير تظهر بوضوح في مسرحية «موداموازيل موليير» وأثر ماريفو يظهر في مشاهد الإثارة في مسرحية «التدريب على المسرحية أو الحب المعاقب» وهي مستقاة من معالجات مشاهد ماريفو. وشخصيات آنوى تدرس تلك الشخصيات الماريفية وتلعبها، كما أنه أحيانا ينقلها نقلا حرفيا. وأحيانا أخرى بطريق غير مباشر مثل «سيسيل» فإنه يضع علاقات هذه المشاهد هنا وهناك

فقط من أجل إبراز فكرة واقعية المسرح.

٢ـ المواد الجاهزة:

عندما يكون في المادة جاهزة الصنع إمكانية المحايدة، فإن آنوى يستمتع بالتقاطها وتطويعها للمسرح. وهدفه من ذلك هو أن يلعب بها لعبة الواقعية المسرحية. إنه يأخذ هذه المادة الأولية ويوظفها توظيفا جديدا، مثل: «أنتيجون، أوريديس، روميو وجانيت، ميديا، أورنيفل، بكيت، جان أو القبرة». وعندما يضعها في إطار سياسي فإنه يختار لها منطقة أسطورية يضعها فيها، حتى ترسب فكرة الواقعية المسرحية في وعي المشاهد. فشخصياته السياسية غالبا تحتمي بالرداء الأسطوري الذي يلبسها إياه رغم ارتدائها زي الواقعية المسرحية.

حدث هذا في شخصية نابليون في مسرحية «صاحب الجلالة» وأيضا مع بيتوس. وعندما تؤخذ هذه العلاقات المسرحية، فإنها لم تعد كما كانت في مصدرها الأصلي. لأن آنوى يكسبها أفكارا جديدة من عندياته.

٣ـ العناصر الشعبية:

إن الوسائل الشعبية إحدى مفردات تكنيك آنوى، وذلك من خلال الملابس، الأقنعة، الأدوار المزدوجة، التمثيل داخل التمثيل، التنكر، تبطين المشاهد بالموسيقى المصاحبة للحوار، الضرب بالعصا، التمثيل الصامت، أعمال المهرجين. كل هذه المؤثرات ليوحي بأن التمثيلية المعروضة لا تعني الواقع، وإنما هي مجرد تمثيل ولهذا الهدف يحاول آنوى بين الحين والآخر أن يكسر الإيهام. فهو يضع وسائله المسرحية لخدمة الواقعية المسرحية وبطبيعة الحال لتكون سلاحا في مواجهة الطبيعية(٢٥).

٤ـ القناع والحقيقة:

إن هذا المنهج الدراماتورجي الذي يلامس فكرة الجدل بين الواقعية المسرحية وواقعية الحياة، هي همه الفني الذي يعبر عنه في مضمون مسرحياته. فالعلاقات من خلال التمثيل والقناع دائما ما تتسلل إلى مسرحياته(٢٦).

هذه الوسائل التي دائما ما تتحدى الحقيقة، فالقناع غير قابل للتخلص من الوجه، إنه يتحد معه، ويخدم حامله في الظهور بحقيقة جديدة، لعرض وجهين متناقضين للتمثيل في آن واحد. إنها إلى حد ما عملية معقدة. فمن الممكن أن تكون هذه الوسائل لتوضيح قوانين الواقعية في الحقيقة المسرحية، فأنها غير مرتبطة بالحقيقة في الحياة. ولكنها تعطي إمكانية عرض واقعية الحياة من خلال منظور فني. ويعني آنوى بذلك أن الحقيقة التي يعرضها على خشبة المسرح، لن تصبح حقيقة نعايشها بعد معايشتها مساء على خشبة المسرح. إننا نعايش أحداثا على المسرح في ليلة العرض ونكف بعد ذلك عن معايشتها في حياتنا اليومية، ولكننا أثناء عرضها نعايشها معايشة حقيقة وبمجرد خروجنا من المسرح ننصرف إلى أمور حياتنا العادية، وإذا تذكرناها فإننا نتذكرها على أنها كانت أحداثا مسرحية ليس إلا.

٥ـ الأدوار

مثلما يكتب آنوى الملامح الواقعية للمسرح، فإنه يرى واقعية شخوصه

كأدوار. وآنوى يوظف دائما جغرافية خشبة المسرح لأهداف درامية، فهو يجعل شخصياته دائما تدخل من الكواليس الأمامية ليؤكد أوضاعا تمثيلية محددة. يختار بولع شديد ما هو غير مألوف في تقنيات المسرح، ويتعامل مع الزمن أيضا بطريقة غير تقليدية فالزمن مثلا، بدء أو مستهل القرن الجديد.

أما ما يقوي اختياراته للنماذج الإنسانية التي يعرضها، هي صفة الخلود الكامنة في علاقاتها كالتي بين الأنبياء والفقراء. أنه ينتقي شخصيات كانت موجودة ونعايشها اليوم وستظل موجودة وقادرة على أن تحيا في القرن القادم. يختار جنرالات أو نبلاء قدامى، خدما، وشخصيات شبيهة لأنماط محددة المعالم ويستطيع في نفس الوقت أن يتحرك داخل نسيج تركيبها. ومن السمات البارزة عند آنوى أيضا أنه يترك مسرحياته تتحرك داخل الإطار العائلي. وهي بهذا تتحدد وتتثبت نوعية أدوارها وتتحدد كذلك علاقاتها بوضوح. ويأتى في الصدارة لتلك العلاقات أن تكون هذه العلاقات بين جيلين مختلفين، بين العجائز والشباب، الابن وعلاقته بالأبوين. يصاحب ذلك نماذج إنسانية ثابتة مثل العم والعمة، الخال والخالة، ابنة الأخ أو الأخت. هذه العلاقات ثابتة ومتغيرة في آن واحد. فإذا دفع آنوى بهذه الشخصيات ذات الدلالات المحددة والعلاقات الثابتة للتمثيل على خشبة المسرح، فإننا نتعرف على حجم التغير الذي يطرأ عليهم. وهنا نتعرف على خصائص بنائه الصحيح لهذه الشخصيات وعلاقاتها.

يأتي في الأهمية الأولى عند آنوى إظهار الفروق الاجتماعية، فهو يضع على سبيل المثال: صانعة القبعات في مواجهة الدوقة، عازفة الكمان في المقهى مقابل مؤلف الموسيقى الثرى، ويستثمر هذه الأبعاد الخارجية الثابتة لشخصياته في تثبيت الأساس الداخلي لها أيضا. ويستعين على ذلك في تثبيتها في أدوارها عن طريق الملابس، والبيئة للتوائم مع طبيعة الدور.

٦. تركيبات شخصياته:

إن تركيبات شخصياته دائما ما تعتمد على الأنماط الأساسية الجاهزة، مثل: المرأة العجوز كنمط السيدة أورف (Hurf)التي تتمتع بالطمأنينة في حياتها الصافيةوتلعب دور منظمة الحياة بالنسبة لأبنائها الشبان، فهي التي تحرك عجلة الحياة بالنسبة لهم وترسم لهم خطوطها في الوقت الذي تعود بذاكرتها دائما للماضي. إذن فدورها الذي تؤديه هو تنظيم الحياة للآخرين. ومن الأنماط السائدة أيضا لديه مثل الجنرال. وكريون الذي يعلم أن الإنسان في الحياة لا بد وأن يلوث يديه. وكذلك الرجال الطاعنون في السن الذين يدعون أنهم يتمتعون بالحيوية الجنسية، والشاب المستهزىء الساخر مثل نمط «لوسيان». تلك الشخصية التي لم تعد تؤمن بشيء بسبب صدمتها العاطفية. وهناك كذلك الآباء والأمهات الذين يكذبون مثل نمط تارد (Tarde) إن كل هذه الشخصيات تحمل ملامح مشتركة في الحياة، منها أنها تفهم الحياة على أنها فانية، زائلة، ومن هنا قد رتبت نفسها على هذا الأساس. ويوجد في مواجهة هذه الأنماط مجموعة شخصيات أخرى يمكن تسميتها بالرافضة. وأهم نموذج على درجة عالية من الوضوح لهذا النوع شخصية أنتيجون. التي قالت لا

للحلول الوسط في الحياة. بينما هي تريد أن تقول نعم فقط للحب، للجمال، للحقيقة، للإنسانية. إن أنتيجون أهم صورة لفتاة من تلك النوعية. وتأتي تيريز وجانيت وأوريديس وإيزابيل وارماندا، لوسيل، جان لتأكيد تلك الشخصية الرافضة. إنهن فتيات يتصرفن في أدوارهن وفق تصرفات الفتيات في الحياة. ومن ناحية أخرى يظهرهن مرتبطات عاطفيا ويعبرن في نظراتهن للحب بطريقة صبيانية. وإن كثيرات منهن لهن ممارسات جنسية ماضية. وشابات فيهن قدر كبير من الصراحة والوضوح مثل أنتيجون في علاقاتها. وشباب أقل صراحة وشجاعة مثل فردريك وأورفيه، فحقيقتهم المتزمتة تظهر في أسئلتهم الموجعة فنقاؤهم يتجسد في قسوتهم الأخلاقية.

٧ـ التوليد أو التضاد:

آنوى عنده ولع شديد بتصنيع الشخصيات الستارية المتناقضة التي تظهر التناقض الشديد مع الشخصيات الأخرى. لكنه لا يتركها هكذا عفو الخاطر ترسم لنفسها حدود هذا التناقض وإنما يولد من شخصية أساسية، شخصية أخرى تتباين معها من هذه النماذج نرى مثلا: من طيبة قلب السيدة أورف، يولد منها الشرية الكسندرا ومن شجاعة فردريك في نهاية المسرحية، يضع أمامه جوليان. ومن لوسيان المتهكم إلى أرماندا الرقيقة.

٨ـ الرفض والتمرد:

إن بعضا من شخصيات آنوى ينبع رفضهم من نظرة صبيانية مثل تيريز وأنتيجون وبعضهم يكون رفضه صبيانيا هزليا مثل سابو (Supo) السكرتيرة في أورنيفل التي تقول: «أنا لا أحب أن تكون الأشياء كما هي عليه». فيتحول الموقف إلى أروتسك طفولي. وبيتوس كذلك الذي لا يرغب في أن ينضج فتصبح (لا) المثالية للواقع منتهية تماما. يلاحظ المتابع لأعمال آنوى في سياقها الزمني أن مثاليته تتطور مع تقدم سنه.

روميو وجانيت

من أبرز النغمات السائدة في مسرح آنوى هذا التحول من النقيض إلى النقيض عندما يحاول آنوى أن يغوص في النفس الإنسانية يرصد تغيرها ويكشف عنها مستعينا بفكرة الحب ولكنه في تناوله لتيمة الحب الذي يصادف معوقات من نوع ما تحول دون نجاحه يضع الحب كإطار خارجي لاسئلة كثيرة نتحير في اجابتها:

ما الحب الحقيقي؟

وما هي دوافعه؟

وكيف تتحول العاطفة بسرعة خاطفة من النقيض إلى النقيض، كأن في قلوبنا عصفورا قلقا يقفز من غصن إلى غصن بخفة ورشاقة ولا يود الاستقرار عند غصن محدد... لماذا هذا القلق الذي هو مصدر شقائنا وتعاستنا. ماذا يريد عصفور القلب القلق هذا في رحلته. في إيابه وذهابه... لماذا تكتنفه دائما حالة عدم رضا؟

وهل هو يبحث عن المتاعب؟، أهو مشوق إلى المستحيل؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة علينا أن نقترب من المسرحية «روميو وجانيت» التي

اتخذناها نموذجا لنتابع معه مصادرها وتفاصيلها. وسنجد أن الدافع لمعالجة هذه التيمة، هو بلا شك تراجيديا شكسبير «روميو وجوليت». وهي تقوم على فكرة الحب الخالد بين شاب وفتاة تفرق بينهما الحياة بتقاليدها، ويجمع بينهما الموت. لقد فرق القدر بين «روميو وجوليت» بسبب النزاع بين أسرتي «كابيوليت» و«مونتاجيو» الذي كان على أشده. أما في معالجة آنوي والتي جاءت بخصائصه التي يتميز بها فقد ركز على التناقض بين مبدأين إنسانيين اجتماعيين. هما النظام والحرية أو النظام والفوضى بين عائلة المدينة وعائلة القرية. النظام تمثله عائلة المدينة (عائلة فردريك وأمه). إنهم أناس منظمون، أغنياء، مهندمون، نشطاء. وجوليا عروس فردريك تتلاءم تماما مع هذه العائلة، إنها تعمل معلمة. وهي تبدو فتاة مهذبة، نشيطة، مستقيمة، مدبرة. وتؤكد دائما وتعيد تأكيدها، أنها ليست مثلهم. وفي المقابل تقف عائلتها التي تقطن هذه المقاطعة، حيث والدها المفلس الكسول. أخوها الساخر المتهكم دائما «لوسيان» ثم أختها الجامحة» جانيت».

المبادىء والنظام مقابل الحرية التي لا يظهر منها في الواقع إلا صور الانحطاط فقط. فوالد جوليا مثلا يراقب الأم (أم فردريك) بدقة وخشونة ووقاحة، ويجادل في المسلمات العائلية التي اتفق عليها المجتمع واعترف بها من ناحية الأخلاق والعفة والاستقامة، ويداري الأب الماجن المنحل أخلاقيا فشله وعجزه خلف إطار ومظهر من الكذب والعجرفة. الشباب الأربعة: فردريك، لوسيان، جوليا وجانيت. إنهم على العكس، لم يتمسكوا بالعائلة دائما، فلهم في بعض الاحيان سلوك معارض. هذه الشخصيات الأربع هي صاحبة الحدث في الدراما (هم الذين يحركون الحدث).

فردريك يأتي مع أمه وجوليا إلى منزل والد جوليا لكي يطلب يدها. إنهم يجدون المنزل خاليا ومهملا، تعمه الفوضى بالرغم من أن جوليا قد أرسلت تبلغهم بقدومها وأرسلت المال اللازم قبل حضورهم. هذا ما نشاهده خلال الفصل الأول الذي تظهر فيه العائلة بأكملها. جوليا تخشى أن ينفر فردريك من عملية الزواج نتيجة الانطباع السيء الذي أخذه عن عائلتها. ولكنه أكد لها بأن حبه لها لم يمس ولم يتأثر. وفي قمة هذا الارتباك ووسط هذا الاضطراب تود الحماة وجوليا إعداد الطعام وطهيه بشكل صحيح ومنظم ولكنهما لا تجدان شيئا نظيفا في فوضى المنزل، كما لا تجدان شيئا تستطيعان أن تطهوا فيه الديك، الطائر المفضل لدى الأم. ويعرض لنا مشهدا مليئا بالحيوية نجد فيه الأم في البداية تحاول في حديث مع فردريك أن تهدىء من روعها، بعد تطاول جانيت عليها من أجل الديك الذي ذبحته الأم، بينما تبدو جانيت لفردريك رائعة.

في الفصل الثاني: نجد فردريك مع جانيت، فقد كان يرغب في الزواج من جوليا. لكننا نجده يميل نحو جانيت ويصارحها بالحب. إنهم يقفون حقيقة ضد مشاعرهما. فردريك يمكنه أن يصمد أمام (تقاليد الأم المتزمتة) ولكنه لم يستطع أن يصمد أمام جانيت التي لا تعرف الهوادة والتي كان لها كثير من العشاق الذين عرفتهم وتحكي نوادرها عنهم. جوليا تفقد فردريك بعد أن أسر إليها بأنه لن يتزوجها، كما فقدت سيطرتها على نفسها وطفقت تسب جانيت بأقذع الشتائم. فردريك وجانيت

يتركان المنزل دون أن يأخذا في اعتبارهما تحذيرات لوسيان الساخرة. وفي الاستراحة الوحيدة في الغابة يجد كل من فردريك وجانيت الحماية من الليل والمطر. بعد مشهد مربك ومحير، قليل الكلام ترتدي جانيت فجأة فستان عرس أبيض، وتتخبط في روايات مختلفة ترويها عن مصدر الفستان، مما جعل فردريك يشك في إخلاصها وصدقها.

وفي هذه المكاشفة عرف كل منهما بصورة مباشرة طبيعته المختلفة عن الآخر، وحين أكد كل من فردريك وجانيت إخلاص قلبهما جاء لوسيان وأوضح لفردريك موضوع فستان جانيت وكيف أنها قد حصلت عليه من عشيقها الثرى، وهو مع ذلك يريد أن يؤكد حبها لفردريك. لوسيان يحكي عن تجربة حب لامرأة رومانية قتلت نفسها من أجل زوجها وهي تقول له كلمات رقيقة وتعلو وجهها ابتسامة حلوة. لقد زرع لوسيان كلماته في جانيت. وتسأل جانيت عن معنى الكلمات المكتوبة في اللوحة المعلقة في الاستراحة موضوع القصة، فيجيبها لوسيان بأن معناها «لاتخف. إنه لا يؤلم»... واعتذر لها فردريك ووعد بأنه سوف يصدقها دائما. ويذهبان في قبلة تصالح بينهما، غير أنه يأتى من يفسد عليهما تلك اللحظة وهو ساعي البريد الذي يخبرهم بأن جوليا قد تناولت سما بهدف الانتحار. لوسيان يجذب فردريك بعيدا. جانيت تترك عشيقها أزارياس يدخل، حيث كان ينتظر أمام الاستراحة بالخارج ويختتم الفصل الثالث بدخوله.

في الفصل الرابع، بعد مرور أسبوع: أنقذت جوليا وقرر فردريك العودة إلى المدينة مع أمه مصطحبا جوليا ليتزوجها هناك. كان الاستعداد للرحيل مصحوبا بضوضاء حفل زفاف جانيت التي تزوجت آزارياس واحتفلت عن عمد بالزفاف في القصر المجاور وأمرت بأن تكون الموسيقى صاخبة لكي تؤلم فردريك.

لوسيان يرسم لفردريك قدره في المستقبل بتهكم وسخرية لاذعة لاهوادة فيها، من خلال خبرته الشخصية في تجربة حبه الفاشلة: فهو يتنبأ بأن جوليا سوف تخون فردريك، تماما مثلما تركته جانيت. وتدخل جانيت في تلك اللحظة، فقد أتت لكي تقول لفردريك وداعا. وتروى له لماذا تزوجت من الرجل الثرى وكيف: «بدلا من نعم كان جوابي عن سؤال الكنيسة ومكتب الاحوال المدنية أنك لن تكون زوجا لي أبدا». وعن سؤاله لها، لماذا لم تنتظره في تلك الليلة بالاستراحة، حيث إنه قد عاد بمجرد أن زال الخطر عن جوليا. قالت له: «إن ما انتهى بيننا إذا أردت هو ذلك اليقين الذي أحسست به في دخيلة نفسي، من أنني قد أصبحت أقوى من أمك وأقوى من جوليا وأقوى من الرومانية الميتة. كان في إمكانى أن أحيا معك في فقر مدقع وأن أخلص لك على الدوام، ولكن فقط هناك شيء واحد كان فوق احتمالي. هو ألا أشعر بلمسة يدك على جسدي. إن تلك اللحظة بالذات التي شعرت فيها بيدك وهي تبتعد عني، في هذه اللحظة شعرت فيها بأنني لم أعد الأقوى "٢٨".

وفي الوداع قالت: «هأنذا قد عدت للكذب، فوضوية، كسولة، لقد عدت مرة أخرى لكل شيء تكرهه. أبدا لن أكون امرأتك. لن أكون. أمر واحد يمكنني فعله الليلة مساء، إذا أحببت أن نخلد حبنا إلى الأبد بالموت "٢٩".

وكانت إجابتها على فردريك إجابة

قويـة. ولكن الموت أيضا لايجيب عـن كل الأسئلـة. تمشي جـانيت. يترك فـردريـك المنزل مـع الأم وجوليـا. الأب ولوسيـان ينظران فجـأة من النافـذة يتابعـان كيف تمشي جانيت نحـو البحر، بالرغـم من أن المد يتصاعد عاليـا. ويحاول الأب إنقاذها ولكنه يتراجـع بمجرد أن شاهد فـردريك يهبط من عربته ويتجـه نحوها حتى لحق بها واحتضنها وراحا معا يتعانقان وهما يغرقان معا ببطء في البحر الهائج.

تحليل المسرحية

إن آنوى قد استمد نـواة مسرحيته من مسرحيـة «روميو وجـوليت» متمثلـة في مشاعر الحب بين المحبين، ولكنه في الواقع كسر هذه العلاقة وأدخـل عليها تعديلات جوهرية. فمشاعـر الحب بالنسبة لآنوى مشكوك فيهـا والحب بالنسبة له مســألة لحظية؛ لها مدلول زائل. وثمة شبه لاشك فيـه بين أمريـن في المسرحيتين، فقد كـان حـب روميـو الأول المطلق لـروزالين ثـم انتقل إلى جوليت وهكذا انتقل حب روميو آنوى مـن جوليـا إلى جانيـت. ومن أجـل التمـرد على زوال هذه اللحظـة استخـدم آنــوى فكـرة التضــاد في عمليـة بنــاء الشخصيـات ولكنـه جعلهـم يتبـادلـون الأدوار فحاضر لوسيان الآن هو مستقبل فـردريك. وحـاضر فردريـك كان مـاضي لوسيان وفردريك سيصبح لوسيان بعد الزواج بعد عدد من السنين.

لـوسيـان: خـانتـه زوجتـه، أصبـح شخصا تهكميا ساخـرا بسبب صدمته في الحب، أصبـح واحدا ممـن لا يؤمنـون في صدق عاطفة الحب. وقـد رتب نفسه على هذا الأسـاس. ومن الممكـن أن ترتبط هذه الإمكانية بفردريك أيضا. إذ تؤول إليه في المستقبل وهذا ما يوضحه ظهور لوسيان الدائم في مشاهد الحب.

جـانيـت، لم تستخــدم نفس نظـرة لوسيـان عندمـا صرحت بحبهـا الجارف لفردريـك في الاستراحة. إن حبهـا مؤكـد واضطرت أن تستأنـف الاعتقاد في حبها. حتى بعد أن انتزع منها لوسيان فردريك، وتـوجها معـا إلى شقيقتها التـي حاولـت الانتحار. بعد الديـالوج مباشرة الذي دار بين جـانيــت وفـردريــك قـد استسلما استسلامـا كاملا للحظيـة الحب الحتمية ونعنى بـالحتمية هنا، الحب الـذي يتحتم ألا يدوم أكثـر من لحظـات قصيرة. خرج فـردريـك من حتميـة الحب اللحظـى إلى مستقبل الحل الوسط إلى الزواج بجوليا.

إن عبقرية آنوى لا تقف عند حد أنه قد استخـدم وسائل دراميـة جديـدة، وإنما ترجع عبقريته في العـلاقات الجديدة التي يضعهـا فيهـا والتي تمنـح عملـه أبعـادا معاصرة، رغم استخدامـه لنفس الوسائل التقليديـة مثل تضاد الشخصيـات، حيث قد حقق آنوى هذا عنـدما شكل مضمونه دون أن يخرق شكـل الـدرامـا التقليـدي وينجـح في ربط الشخصيـات ببعضهـا، فلوسيان وفـردريك من الممكن أن يكـونا مرحلتين لنفس الشخص لفترتين زمنيتين مختلفتين. هـذا الـربط عمـل على تقـويـة العلاقة الدرامية، فإن فردريك لن يتحول إلى لوسيـان مستقبلا فقـط، ولكنه ايضـا نمـوذج للـوسيان ولكـن في الماضي، فهـو الأمس والحاضر والمستقبل.

لوسيان تجربة كاملة، اكتسبت كمالها عبر رحلـة الحيـاة، في طفولتـه وشبـابـه وكهولته، وفردريك الآن لحظة الماضي عند لوسيـان والموقف الذي يمـر به فـردريك هـو نقطة التحـول التـي تجعل مستقبـل

فـردريك عبـارة عن لـوسيان في وضعـه الحالي، لـذلك كـان لوسيـان يرى نفسـه دائما في فـردريك ويـريـد إنقاذه وهـو في الحقيقة لايـريد إنقـاذ فردريـك وإنما هو يـريـد إنقـاذ نفسـه الفـائتـة متمثـلا في صورتـه. لوسيان في ماضيـه كان منظما، مجتهـدا ومتفـوقــا، لقـد كـان الأول في المدرسة، فما الذي جعلـه تهكميا ومنحطا إلى هذا الحد؟

إنها الصدمـة العاطفيـة. نفس الموقـف الـذي يحيـاه الآن فردريـك، فهـو أيضـا مهنـدم، مجتهد، نـاجح. لاحـظ التشابـه بينهما، حتى الحب فإنه يعـد عملية نسبية ليس في المستقبـل فقط وإنما هو كـذلك في الماضي، ماضي جـانيت مثـلا، لقد كـان لها كثير من العشاق. رجال نـامت معهم دون أن تحبهم وجـانيت تـروي ذلك بنفسهـا. وتعلل ذلـك بأنها لم تقـرأ الطالـع لتعرف أنها ستلتقي بفـردريك كي تحفـظ عهده. «لم أكن أعرف، أنه يوجد هناك في مكان ما في العالم شاب، ذلك الشاب الذي لا أعرفه وكنت أخونه " ٣٠ ".

جانيت لاتستطيـع ان تقرأ في المستقبل أن ماضيها سيكون خيانة لشاب ستلتقي به. إنها تعيش اللحظة. لحظة الحب. كانت جانيـت في الماضي كسولة، قبيحة، كـاذبة، اقترفت كل شيء يكرهه فـردريك. وعندما عرفـت الحب طرأت على نفسهـا تغييرات، وحولها الحب إلى إنسانة جميلة، مخلصة، طيبـة، بريئـة. لحظات اعتقـدت فيها أنـه يمكنها أن تكـون هي الصـورة المستقبلية مـن خـلال الحب لجوليا. ولكـن عنـدمـا يتركها فـردريك في الاستراحة ليـذهب إلى جوليـا يعود إليها الماضي مرة أخـرى، فقد تـركت عشيقهـا يدخـل ويتـزوجها. لقـد عـادت كما كـــانـت في تلـك اللحظـة إلى ماضيها. أما جوليا فهي الامكانية الأفضل لجانيت (الـوجه الأفضل)، ولكنهـا أيضا هــذه الأنـا المستقبليــة الجيـدة (الأنــا الأفضــل)، أصبحت نسبيــة، فقد اخـذت جوليـا السمات السيئة لأنـا جانيـت. أنها أصبحت في الحوار في نهاية الفصل الثاني: خسيسة، خبيثـة، كاذبة واستفزت بـذلك جـانيت التـي أصبحـت مـن خلال حبهـا لفـردريـك طـاهـرة، نقيـة، متـواضعـة، مخلصــة وفي نفس الـوقـت عادت خبيثـة وخسيسة مـرة أخرى مـن جديـد وبهذا اكتسبت المسرحية بعدا معاصرا. هكذا قيد أنوى جـوليا في مسـاويء ماضي جـانيت التي تظهـر فيها بـوضوح الأنـا الأفضل. هذه التوتـرات تتمحور دائما في المسرحية حـــول قيمـة الحب. في الحاضر: فـــالحب مهـدد لأن الشخصيات المحبـة لا يعتمـد تاريخها على الحاضر فقط وإنما هي ماض أيضا. كما تضغـط المؤثرات العـائلية لهذا الماضي على الحاضر الـــذي تحيــــاه الشخصيــات، وخـاصـــة فيما يتصـــل بالعـلاقات العاطفية. إذن فهـذه المؤثرات العائلية تظهر جلية على الحاضر: فردريك يكـون ابنـا لأمـه، عنـدمـا يكـون دقيقـا متحـذلقـا، مهنـدمـا غير محب لجانيـت. وعندما يسأل ويبحث عن ماضيها.

وهكـذا فـإن مشـــاعـره الحاضرة لها تكون مضطربة وقلقة مختلة ومنغصة.

جانيـت تكون ابنة أبيهـا عندمــا تنحل وتنتحل الأعذار حول الحقيقة. وحالة عدم الاستقرار والتأرجح هذه هي التي تجعل الماضي لا يحرق حبها لفـردريك بصــورة نهائية.

جـوليا: منظمـة، طيبـة، نقية ويحبهـا فردريك، لكنها تبرهن على عدم إنسانيتها، عندما تتنكـر لعائلتها، ومتعجرفـة عندما تشتم جانيت كوسيلة للوصول إلى هدفها. وهي لا تتـورع عندئذ عن فعـل شيء لكي

تفـوز بفـردريـك ثانيـة. ولهذا حـاولـت الانتحار. إنها صورة طبـق الأصل من أم فردريك القـاسية العنيفة، الآخذة بـالحلول الوسط التي يتحدث عنهـا لوسيان. كل هذه الأبعــاد الـزمنيــة الثـلاثـــة اختـارهـــا الـدراماتـورجي آنـوى كحيـز تتحرك مـن خلاله شخصياته. وفي هذا الحيز امكن حفظ الحب. فقــد حبـس كــل الشخصيـات في أدوارها، بحيـث لا يوجد انفجار مـن خلال التمثيـل حتـى تـوسـع فيـه الشخصيـات الحدود المرسومة لها، ولكننا نخـرج مع هذا باستنتاج منطقي هو أنه يمكن للحب فقط أن يترك الشخصيـات على سجيتها غير مقيـدة بقيود ما هـو مرسوم لها فالحب هـو المجال المطلق للتعبير عـن تلقائيتـه ممثلا في لحظـة العناق في الاستراحة بين فردريـك وجانيت، وحين كانا قريبين من بعضهما تماما، في تلك اللحظة الثابتـة كان للحب قوتـه المطلقة، لقد جعلهما يتحللان من أدوارهما، لقد حررهما الحب وحـولهما إلى وجود صـادق. جانيـت أمكنها الإخلاص في تلك اللحظـات وفردريك أمكنه الثقـة فيها. تلـك اللحظة ثبتـت الحب وجعلته مطلقـا، لكنه في نفـس الوقـت زائل، ففي اللحظة التالية مباشرة انتصر الماضي على الحاضر. فاز على جـانيت في شكـل العاشـق الـذي سمحت لـه بـالدخـول. وانتصر على فردريك في شكل الذي يقبل على الزواج منها رغم أنه لا يحبها.

الزواج لأثنين لا يحبان بعضهما مجرد ورقة فقط، وشهـادة للحظة الحب المطلق تقول إنهما لن يتزوجا أبدا.

لقد جمد لحظـة الحب ودمرهـا في نفس الـوقـت. اللحظـة حققـت حقيقـة الحيـز اللازمـاني، ولكن فقط لكـي يسقط الـزمن الزائل بصورة نهائية. إن لـوسيان لم يفهم حتمية اللحظة الراهنة للحب وكذلك جوليا.

لوسيـان فشل لأنـه طالـب بكل مـا هو حقيقـي أصيل وطـالب أيضـا بنهار أكثـر وضـوحا وصدقا، تمامـا مثل انتيجون التي ماتت من أجل ذلـك ولكنها عرفت أنها لابد أن تموت. وجوليا خسرت اللحظـة بدلا من جانيت لأن مـراعاة تقاليد الأم هـي نفسها التـي سيطرت على تلـك اللحظة. والسبيـل الوحيـد الذي يمكن لفـردريك وجانيـت به تخطى الحدود الزمنية والمنطقية هو الموت. إن لـديهما القـوة والقـدرة على ذلـك. أمـا لوسيان وجوليا فلا.

لقد عـرض لنا آنوى في هـذه المسرحية أسبـابا ظـاهريـة تعوق تحقيـق النهايـة السعيـدة للحـب، ورغـم هـذه الأسبـاب الظاهرية، إلا أنها ليسـت كل شيء، فهناك شيء أكثـر أهمية في النفـس الإنسانيـة لا نـدريـه يمنع عنـا السعـادة. وربما رأى آنوى أن فكـرة الموت في روميو وجـوليت لشكسبير هي الثمـن الوحيـد للحفاظ على هذا الحب بهذا الطهـر والنقاء، وربما لـو قـدر للعـاشقين الإنتصـار على الأسبـاب الخارجيـة الـواهيــة المتمثلـة في خـلاف الأسرتين لانهزم هـــــذا الحب تحت نير الأسبـاب الـداخليـة الكـامنـة في النفـس الإنسانيـة والتي يجهلهـا تماما ويجهـل آلياتها وبواعثها القلقة وربما تحول عنها. أما آنوى فإن أبطالـه يلوذون بالفرار من قبضـة هـذه الذات المدمـرة بالتخلـص من قميص الحياة لتظل الروح معلقة وقابضـة على لحظة الحب إلى الأبد.

هوامش البحث

١ ـ يوسف كرم تاريخ الفلسفة اليونانية. لجنـة التـأليـف والترجمة والنشر ط ٦ ـ ١٩٧٦. ص ٦٢

٢ ـــ د. علي درويش. دراسـات في المسرح

الفرنسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٣. ص ٣١٧

٣ ـ المرجع السابق ص ٣١٥

٤ـ Volker Canaris. Anouilh. Fiedrich Velrag. Hanno-ver. S.7.

وانظر أيضا د. سامية أحمد أسعد. في الأدب الفرنسي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٦. ص ٢٠٩.

٥ ـ فولكر كانريس. مرجع سابق. ص ـ ٨

٦ ـ المرجع السابق. ص ٨.

٧ ـ انظر مقدمة مسرحية ليوكاديا. ترجمة محمد عبدالمنعم. تقديم يوسف شاهين. *سلسلة المسرح العالمي*. الكويت ـ ١٩٧٩، ص ٦.

٨ ـ كانريس مرجع سابق. ص٧

٩ ـ المرجع السابق ص ١٠

١٠ ـ كتب آنوى هذه المسرحية كهدية بمناسبة زفاف ابنته كاترين سنة ١٩٥٤. وقد أسند إليها دور البطولة. وقام آنوى أيضا بإخراج المسرحية.

١١ ـ د. علي درويش. مرجع سابق ص ٣١٧.

١٢ ـ ج.ل. ستيان. الملهاة السوداء. ترجمة منير صلاحي الأصبحي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ـ ١٩٧٦. ص ٣٤٥

١٣ ـ د. سامية أحمد أسعد. مرجع سابق ص ٢١٦.

١٤ ـ لطفي فام. المسرح الفرنسي المعاصر. الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٤. ١٩٧.

١٥ ـ كانريس. مرجع سابق ص ١٠.

١٦ ـ يوسف شاهين. مرجع سابق. ص ١١، لطفي فام مرجع سابق ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

١٧ ـ د. مجدي وهبة. مجلة المسرح. مقدمة مسرحية أرديل. العدد الرابع عشر. القاهرة فبراير ١٩٦٥. ص ـ ٩ ـ ٥.

١٨ ـ د. سامية أحمد أسعد. مرجع سابق. ص ٢١٨، لطفي فام مرجع سابق. ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

١٩ ـ لطفي فام. مرجع سابق ص ٢٠٥.

٢٠ ـ جاك جويشار نود ـ جين بيكمان. دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر. ترجمة شاكر النابلسي. دار الفكر. القاهرة. ص ١٠٤.

٢١ ـ الأردايس نيكول. المسرحية العالمية. ج٥. ترجمة د. نور شريف. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة ـ ١٩٦٦. ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨.

٢٢ ـ لطفي فام مرجع سابق. ص ٢٠٠

٢٣ ـ كانريس. مرجع سابق. ص ١٣.

٢٤ ـ جاك جويشار نود. مرجع سابق. ص ١٢٢.

٢٥ ـ المرجع السابق ص ١٠٧ ـ ١٠٨. انظر أيضا. د. سامية أحمد أسعد مرجع سابق ص ٢٠ وكذلك ريموند وليمز. المسرحية من إبسن إلى اليوت. ترجمة د. فايز اسكندر. المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ ١٩٦٣ . ص ٣١٤ ـ ٣١٦.

٢٦ ـ جويشار نود ص ١٢٤

٢٧ـ Margert Dietrich. Das moderne Drama. Stuttgart. 1961.S.198-199.

٢٨ ـ نص روميو وجانيت. ترجمة يحى سعد. مسرحيات عالمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٢. ص ١٥٩.

٢٩ ـ المرجع السابق ص ١٦٣.

٣٠ ـ المرجع السابق ـ ص ٨٠ ـ ٨١ (مع إجراء بعض التصويب لبعض المفردات في الترجمة من وجهة نظرنا».

علاقة
المسرح
بالمجتمع



علاقة بالواقع أو علاقة بالمتخيل؟

الدكتور: لوليدي يونس

المسرح مدرسة الدموع والضحك. إنه منبر حر نستطيع من فوقه أن ندافع عن أخلاق قديمة أو مبهمة، وأن نظهر، بواسطة نماذج حية، القوانين الخالدة لقلب ومشاعر الانسان.

FEDERICO GARCIA LORCA.

لاشك أن البحث في علاقة المسرح بالمتخيل أو بالواقع يقتضي أولا وقبل كل شيء تأكيد العلاقة الجدلية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة. وذلك لأن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية، أو بعدا ميتافيزيقيا، أو سياسيا، أو بيداغوجيا... فالممارسة المسرحية ناتجة عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين كالمؤلف، والمخرج، والممثلين، والجمهور... هذا الابداع يدخل في نسيج المجتمع نفسه. إنه وسيلة اخبار، ووسيلة تواصل قائمتين على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الاساسي في كل مجتمع انساني الذي هو اللغة.

ويؤكد (جون ديفيك) JEAN DU-VIC أنه للبحث في العلاقة بين المجتمعات والتجارب المسرحية، لابد من طرح أسئلة تتعلق كلها بطبيعة العلاقات بين نسيج الحياة الاجتماعية والمواقف المعروضة على المسرح، وكذا بطبيعة العلاقات المركبة الموجودة بين النماذج الاجتماعية والشخصيات المتخيلة التي تنتمي الى عالم المسرحية.

ويمكن في هذا الاطار تسجيل مجموعة من الملاحظات أبرزها:

١ ــ المسرح ليس هو وسيلة العرض الوحيدة التي تملكها المجتمعات.

فالاحتفالات الطقوسية والاشكال المتنوعة للحياة العامة هي أيضا عروض. ولاشك أنه من الممكن إقامة علاقات بين «المسرحة العفوية» "THEATRALISATION SPON-

"TANEE" التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية، وبين الخلق الدرامي الذي يقوم عليه المسرح. كما أن التعرف على بعض هذه الجوانب المتنوعة أو رفض التعرف عليها، غير كاف لفهم مايميز جمالية الفعل الاجتماعي للمسرح.

٢ ـ المسرح كخلق فني ينبع من مجال التجربة الجمالية، ويلعب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية. ليس فقط عن طريق توظيف تقنيات معروفة مثل «السيكو ـ دراما» و«السوسيو ـ دراما». وإنما عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الاعمال المسرحية حيث تمكن من التسامي عن الغرائز، ومن الكشف عن الامكانيات والطاقات المجهولة أو غير المعترف بها. فتعتبر بذلك هذه الاعمال المسرحية تجارب علاجية. ولعل هذا ماكان يقصده الكاتب الالماني (فريد ريتش فان شيلر FRIEDRICH VON SCHILLER (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) حين قال بأن التراجيديا الاغريقية علمت الانسان الاغريقي ممارسة حريته.

٣ ـ إن العلاقات بين العرض المسرحي ومختلف التجارب الدينية أو السحرية اعمق بكثير مما قد نتصور. وقد حاول الباحث الاثنوغرافي الفرنسي (ميشيل ليريس) MICHEL LEIRIS أن يقيم علاقة بين الراقص والشخصية الاسطورية التي يتقمصها، وموقف الممثل، حيث يرى أنه من الضروري أن نحدد العلاقات بين «الحقيقة» و«الكذب»، وأن نستعمل المسرح كأداة بحث تسمح بتحديد أفضل للتجربة المتخيلة. (١).

إذن فالعلاقة وطيدة بين المسرح والمجتمعات. وبالرغم من أن الواقعية كمذهب أدبي لم تمس عالم الابداع المسرحي ـ من نص، وتمثيل، وإخراج ـ إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن رصد واقع المجتمعات كان دائما من أولويات كتاب المسرح الذين كانوا يريدون إثارة اهتمام جمهورهم.

وقد لاحظ (شارل اوبران) CHARLES AUBRUN أنه من خلال تتبعنا لتاريخ المسرح يظهر أن الاهتمام بمظهر الحقيقة لم يكن يبحث عنه إلا في الكوميديا، أما التراجيديا فهي موجودة داخل عالم الآلهة والابطال. إنها حكاية، وحقيقتها الاساسية هي اخلاقية، أو عقلية، او سيكولوجية. وقد تسمح لنا بأن نجد أنفسنا في شخصياتها وأبطالها. فقد تتحكم فينا الالهة أو رغباتنا الاولية كما تتحكم فيهم، وقد تحدد مصائرنا كما تحدد مصائرهم. (٢).

والفن بطبيعته محاكاة للواقع، إلا أنه يستحيل أن تكون هذه المحاكاة كاملة. ومن هذه الاستحالة نشأت قواعد الفن. وبما أن الفن لعب، وبما أنه ليس هناك لعب بدون قواعد، فإنه ليس هناك فن بدون قواعد. ومن أهم قواعد الفن المسرحي، أن نغوص به في خضم الحياة. غير أن هذا لايعني أن نقذف بالحياة في المسرح كأننا لانستطيع إلا أن نقلد الحياة. لكن ما يجب أن نبحث عنه من خلال تمازج المسرح بالحياة هو حياة المسرح بكل حريتها وتكسيرها للقيود. ولحرية المسرح هاته هي التي تسمح للكاتب احيانا بأن يخدع، وبأن يقدم وهم الحقيقة بدل الحقيقة نفسها، وبأن يذر الرماد في العيون.

ففي البناء الدرامي لابد وأن تتداخل العناصر الواقعية والعناصر المتخيلة، وأن يؤثر بعضها في البعض الآخر. فالجانب الواقعي في العمل المسرحي هو الذي ينقل

لنا مانراه كل يوم، ومانحسه ونفكر فيه ـ اما الجانب المتخيل فهو الذي يساعدنا على فهم ما نراه ونحسه ونفكر فيه. ولعل هذا مايقصده الكاتب المسرحي الامريكي أرتو ميلير (ARTHUR MILLER) حين يتحدث عن مسرحياته ويصفها بأنها تقول للمشاهد: «هذا ما تشاهده كل يوم، وما تفكر فيه، وماتحسه. والآن سأريك ما تعرفه بالفعل، ولكن لم يكن لديك من الوقت، ولامن الفضول، ولامن الذكاء ولا من الوسائل ما تستطيع به أن تفهمه» (٣)

إن الكاتب المسرحي يريد من خلال تداخل الواقع والمتخيل أن يعلمنا، وأن يسلينا ويقترح علينا حقيقة ما. ليس من الضروري أن تكون ثابتة، ولا أن تكون ملتقطة كما تلتقط الصور الفوتوغرافية، المهم أن تستمد بعض عناصرها من ظروف الحياة اليومية. ففي المسرح لايشكل الواقع إلا مشروع الحياة أما المتخيل فهو الذي يحول هذا المشروع الى حياة بالفعل. والواقع ليس إلا دعوة الى الوجود، أما المتخيل فهو الذي يحول هذه الدعوة إلى وجود بالفعل.

وتداخل الواقع والمتخيل في العمل المسرحي يسمح بتداخل من نوع أخر، إنه تداخل العقل والاحساس. فالمسرح كفن لا يمكنه أن يقوم على الاحساس وحده، ولكن لابد له أن يقوم على العقل أيضا. فإذا كنا نعيش المسرحية بأحاسيسنا، فإننا نفهمها ونتواصل معها بعقلنا. وتحقيق التوازن بين هذين القطبين يحقق للمسرحية جماليتها، ويحقق لنا المتعة والرضا (٤).

والجمع بين المتخيل والواقع من جهة، والعقل والاحساس من جهة أخرى، هو الذي يسمح للكاتب المسرحي بأن يرى الحدث الواحد من جهتين مختلفتين، ويكسبه القدرة على التحول وعلى الحلول في شخصياته الواحدة تلوى الأخرى. فيعرض أمامنا آمال وأماني كل شخصية على حدة. وإذا كانت هذه القدرة على الرؤيا من زاويتن مختلفتين هي مايميز الكاتب المسرحي عن الروائي، والرسام، والنحات، فإن ما يميزه عن المؤرخ هو قدرته على أن يخلق لنا التاريخ مرة ثانية، حيث يغوص بنا مباشرة في حياة عصر ما، وعوض أن يرينا مميزات الشخصيات يرينا طباعها. وعوض أن يعرض علينا أوصافا، يعرض علينا وجوها. إن الكاتب المسرحي ليس أستاذ تاريخ، ولا استاذ اخلاق، وإنما هو يبتكر ويخلق وجوها وصورا، ويجعلنا نعيش من جديد حقبا ماضية نستطيع أن نتعلم منها مانتعلمه عادة من دراسة التاريخ، وملاحظة مايجري حولنا في الحياة اليومية. فالكاتب المسرحي لايقوم في نهاية الامر بالتاريخ ـ وإن كان يوظف التاريخ ـ وإنما يقدم لنا تاريخنا وحقيقتنا فوق الزمن، ومن خلال الزمن. انه يركب الزمن ليرسم حقيقة كونية. إن العمل المسرحي يعكس لي صورتي، إنه مرآة، إنه التزام وموقف، إنه تاريخ موجه ـ فوق التاريخ ـ نحو أكثر الحقائق عمقا (٥).

ونحن عندما نتحدث عن المتخيل في المسرح فإننا نتحدث عنه على مستوى النص وكذا العرض ـ فالمتخيل هو الذي يخلق تلك العلاقة بين ما يحكيه النص وما يعرض على الركح. وهكذا يميز PATRICE PAVIS (باتريس بافيس) بين متخيلين اثنين هما:

أ ـ المتخيل الركحي (L'IMAGINAIRE SCEMIQUE) = ويبرز على مستوى التلفظ الركحي والموقف السمعي البصري الذي يتلفظ فيه بالنص.

ب ـ المتخيل النصي (L'IMAGINAIRE TEXTUEL) = ويبرز على مستوى التخييل الذي يمارسه المستمعون. لأنه وإن كان النص لا يأخذ معناه إلا من خلال التلفظ الركحي، فإن المشاهد يبقى حرا في بناء متخيل آخر غير المتخيل الذي تبناه الاخراج، وأن يتعامل مع النص ككتلة لايمكن ولوجها إلا بواسطة القراءة المتخيلة.

وإذا كانت هناك علاقة بين النص والعرض، فإنها ليست علاقة ترجمة أو تكرار للأول في الثاني، وإنما هي على شكل تحويل لعامل متخيل مبنى انطلاقا من النص ولعالم متخيل معروض على الركح (٦).

ونحن عندما نتحدث عن الواقع في المسرح فإننا نتحدث في الوقت نفسه عن واقعية النص وعن واقعية العرض. فالواقعية في المسرح لا معنى لها إذا فرقنا بين النص والعرض. فنحن عندما ننعت عملا مسرحيا بالواقعية، فإن هذه الواقعية يجب أن تمس التعبير الركحي أيضا، وإلا كان هناك خلل في الاسلوب والذوق. إن الحديث عن الواقع في المسرح ليس بالامر السهل، لأن مختلف عناصر الواقع الموجودة في النص او اللعب او الديكور.. الخ، تتداخل وتدمج في بعضها لتعطينا في نهاية الامر حقيقة العرض، أو واقع الركح. الواقع الوحيد الذي ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار (٧).

إن ما يقدم لنا عادة في المسرح على انه واقع، لايمكنه أن يصبح واقعا في نظر المتفرج إلا إذا تخيله، وأعاد بناءه وفق هذا الخيال. إذن حتى عندما نتحدث عن المسرحية الواقعية، فإن هذه الواقعية لايمكنها أن تكون نقلا حرفيا للواقع، فليس هناك فن دون تدخل للاحساس والخيال البشريين. والكاتب المسرحي ليس مضطرا لأن يقترح ـ كالرسام ـ ابعادا ثلاثة لمساحة مسطحه لاتحمل اصل إلا بعدين، وليس مضطرا لأن يعبر ـ كالنحات ـ عن الحركة في الثبات او يعبر عن نبضات الحياة في سكون الحجر والنحاس. وإنما هو يعتمد على عناصر من بينها الممثل الذي يوجد أمامنا بلحمه ودمه وحركة جسده وأطرافه التي لايستطيع التخلص منها. كما أن وجهه وجه حقيقي، وتعابير وجهه ليست كلها مبتكرة، وإنما جلها حقيقي. ومعنى ذلك أن الكاتب المسرحي والممثل الذي يحمل إلينا نصه إذا قاما فقط بالنقل الحرفي للواقع فلن يقدما لنا شيئا جديدا، وعملهما قد لايثير فينا اي رد فعل، بل قد يسبب لنا الملل والضجر.

لاشك أن ماينبغي ان ينشده المؤلف المسرحي هو الحقائق الأولية والمعطيات الاساسية. وهذا لايعني أن الحقائق الاولية لاتوجد الا في الواقع، بل إن الحقيقة توجد في الخيال ايضا. بل ربما كانت الحقيقة الموجودة في الخيال محملة بدلالات أكثر من الحقيقة اليومية، فحقيقتنا توجد في أحلامنا وفي خيالنا، وقد سبق الخيال العلم في كثير من المجالات. لكن لايجب أن يوظف الخيال من أجل الخيال، وإنما من أجل أن نجعل الآخرين يتعرفون على الحقيقة، وحين يتعرفون عليها، يخيل اليهم أنهم عرفوها طيلة حياتهم، فتبدو لهم بسيطة وطبيعية، ويصبح الغريب أمرا عاديا، ويصبح الشيء المفهوم واضحا، ويصير المستحيل ممكنا.

إن المسرح لايمكنه أن يقوم فقط على ماهو طبيعي، لأن الطبيعي نفي للفن، والفن هو «الكذب» في أقصى درجاته. إنه

«الكذب» الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقا. وما ينبغي أن ينشده الكاتب المسرحي من خلال هذا «الكذب» الفني، هو رصد الحقائق الاولية لمجتمع بعينه او للمجتمعات الانسانية بصفة عامة. وهذا مالن يفلح فيه الكاتب المسرحي إذا ما اهتم فقط بالحكاية (LA FABLE). صحيح أن الحكاية كما يقول برتولت بريشت (BERTOLT BRECHT) هي قلب العرض المسرحي، وكل شيء رهين بها، لأنها تضم المعلومات والحوافز التي تثير إعجاب الجمهور (٨)، إلا أنه مع ذلك لابد أن تصطدم أجزاء من الحكاية بأجزاء من واقع الحياة اليومية، ولابد أن تصطدم حياة شخصياتها بالحياة العامة والجماعية للمتلقي.

وهكذا إذا كنا لانستطيع في المسرحية ذات البناء الواقعي أن نتحدث عن الواقع وحده، فإننا لانستطيع أيضا في المسرحية ذات البناء المتخيل أن نتحدث عن الخيال وحده، فكل نص متخيل لايقوم على الخيال وحده، إذ لابد أن تكون بعض مرجعياته حقيقية كأسماء الشخصيات والأماكن أو الأحداث التاريخية أو التصرفات الانسانية. وحسب جون سيرل (JOHN SEARLE) فإنه على الكاتب أن يعين القاريء بتوضيح ماهو خلق متخيل وما هو مرجع حقيقي، وهكذا «في حالة الخيال الواقعي أو الطبيعي فإن الكاتب سيتخذ كخلفيات مرجعية أماكن وأحداث حقيقية ويمزجها بخلفيات مرجعية متخيلة، وبهذه الطريقة سيصبح من الممكن أن نتعامل مع الحكاية المتخيلة كامتداد لمعرفتنا الحالية بالاحداث» (٩).

وهكذا فإن كل عمل متخيل يقوم على علاقة جدلية بين مقطع حقيقي ومقطع متخيل، يحاكي كل واحد منهما الآخر. فهناك العرض الذي يقوم على أدوات وأفعال حقيقية وهناك المعروض الذي هو متخيل خالص. إلا أن التوازن بين هذين المقطعين، وكذا اعتقاد الجمهور في حقيقة مايشاهده رهينان بالتقنيات المتخيلة المستعملة في العمل المسرحي بأكمله (١٠).

إننا مهما تحدثنا عن علاقة المسرح بالمجتمع، فانه لاينبغي أن نعتقد أن المسرح سجين هذا المجتمع، أو أن المجتمع سجين المسرح، فالمسرح يمكننا في كثير من الاحيان من مغادرة العالم الذي نعيش فيه، كما اننا ننطلق في كثير من الاحيان في المسرح من أرض ماومن زمان ماومن مجتمع مادون أن نعود الى هذه الارض أو هذا الزمان أو هذا المجتمع ـ فالمرسح قد يولد ويفرض نفسه احيانا غير عابيء بحاجة أو عدم حاجة المجتمع اليه، بل قد لايبالي أحيانا حتى بقبول أو رفض هذا المجتمع له. لأن ما يهمه في بعض الاحيان هو أن يسعى الى أن يولد كما يسعى الجنين إلى أن يولد، أن ينبع من أعماق الروح، أن يصارع من أجل إخراج عالم يرفض أن يخرج، أن يكون مجرد فعل درامي، أن يفرض رؤية خاصة أن يمارس سلطة، أن يطرح اسئلة دون أن يجيب عنها، أن يمارس التخييل والابتكار والاكتشاف والخلق كوظائف طبيعية وكضرورة غريزية، تماما كما أن التنفس وظيفة طبيعية في حياة الانسان، وكما أن الخلق ضرورة غريزية لديه، ولاواعية في كثير من الاحيان.



الهوامش:

1-JEAN DUVIC: EXPRERIENCES DU DRAME, EXPRIENCES SOCI-ALES-IN LELIEU
THEARRAL DONS LA SOCIETE MODERNE-ETUDES REUNIES ET PRESENTEES PAR DENIS BABLET ET JEAN JACQUOT-EDITIONS C.N.R.S-[ARIS-1978-PP 65-66.

2-CHARLES AUBRUN: ABSTRACTIONS MORALES ET REFERENC-ES AU REEL DANS LA TRAGEDIUE LYRIQUE-IN. BEALISME ET POESIE AN THEATRE-ETUDES REUNIES ET PRESENTEES PAR JEAN JAQUOT-C.N.R.S-PARIS 1978-P54.

3-ARTHUR MILLER,. CITE PAR ODETTE ASLAN-IN: ART DU THEATRE-SEGHERS-PARIS-1963-P340.

4-GEORGES JAMATI: THEATRE ET VIE INTERIEURE-EDITIONS FLAMMARION-PARIS-1952-P166.

5-EVGENE IONESCO: NOTES ET CONTRE NORES-EDITIONS GAL-LIMARD-PARIS-1966-PP 66-67.

6-PATRICE PAVIS: VOIX ET IMAGE DE LA SCENE-(POUR UNE SEMIOLOGIE DE LA RECEPTION)-NOUVELLE EDITION-REVUE ET AUGMENTEE-P.V.L-1985-P273.

7-ANDRE VILLIERS: LA REALITE SCENIQUE-IN REALISME ET POESIE AU THEATRE -P241

8-BERTOLT BRECHT: PETIR ORGANON POUR LE THEATRE: TRA-DUCTION: JEAN TAILLEUR-L'ARCHE-TRAVAUX 4-1963-P88.

9-JOHN SEARLE: CITE PAR PATRICE PAV IS-IN: VOIX IMAGE DE LA SCENE-P 270.

10-CHRISTIAN METZ: LE SIGNIFIANT IAGINAIRE-
UNION GENERALE D'EDITIONS-PARIS-1977-P92.

شعرية الجسد في مسرح الممثل الواحد

○ محمد جلال اعراب

١ ـ مجال مبحث الشعرية:

ليس من السهل حصر مجال مبحث الشعرية لأن هذا المفهوم رغم إيحائه بانتمائه إلى مجال الإبداع الشعري، إلا أنه لم يستطع أن يستقر على معنى واحد بل من أرسطو صاحب التنظير الأول لهذا المجال مرورا بهوراس في الثقافة الرومانية وصولا إلى الشكلانيين الروس، تبدل هذا المفهوم وخضع لعملية نحت داخلي غيرت مجراه وحولت معناه، وهكذا يمكن أن نتحدث عن الشعرية عند أرسطو على أساس انها وضع قوانين وثوابت وخصائص أنماط الخطاب الأدبي من حيث تعبيره ووسائل بنائه وطرق تحقيقه للهدف الذي يفرز عادة نمطين من التعبير: التراجيديا والكوميديا.

إذن الشعرية عند أرسطو ومن هذه الزاوية ضبط لإيقاع الخطاب الأدبي وتحديد هويته وطرائق تعبيره.

ومع بداية هذا القرن وخاصة مع الشكلانيين الروس الذين جددوا البحث في مجال الشعرية صارت أكثر ارتكازا على خصائص النوع الأدبي مع أن جاكبسون منحها معنى آخر يتجلى في كونها علما للأدب.

ورغم صعوبة تحديد هذا المفهوم نظرا لتعاقب الكثير من الدراسات والأبحاث على تفسيره ورسم حدود اشتغاله وتنوع استعمالاتها إلا أن مجال مبحث الشعرية يبقى من المجالات الأكثر تأهيلا لاستقبال كل ما يتعلق بانتاج الخطاب الأدبي وقد يندرج ضمن هذا، الخطاب المسرحي أيضا اعتمادا على ما يتميز به من بنيات أدبية وغير أدبية.

١ ـ ٢ الشعرية والمسرح:

حتى لا نهيم في تشعبات اختصاصات الشعرية كل ما بدا لنا ملمح من إدراج العمل داخل اختصاصاتها نؤكد أن الشعرية «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل..»(١) ومن هنا يتضح ـ رغم الصعوبة التي تشوب هذا المفهوم إنها عمل علمي يسم أشغاله بمهمة ضبط وإبراز قوانين وقواعد العمل الإبداعي حتى يتسنى للإبداع امتلاك هويته ومفرادته وخصوصيته.

واستنادا إلى هذه الخاصية، فمن المفروض أن يكون للمسرح الحق في هذا

المجـال وشرعيـة اشتراكـه في مجال الشعرية بـاعتباره مجالا للأنساق الدالة والعـلاقات الإشـاريـة والسنن الثقافيـة والاجتماعية التي تـؤطر عمليـة التواصل بين المؤدين والمتلقين، وفي اعتقـادنـا أن انبنـاء المسرح على شبكة واسعـة النطـاق من آليات وأولويات فاعلة تحركها داخليا وخارجيـا تسمح لمجال أبحاث الشعـرية من أن تجعل من المسرح إحدى انشغالاتها الأسـاسيـة. وإذا كنـا نـرغب في ولـوج دراسـة المسرح من بـاب استحضـار شعريتـه، أي قوانينه وثوابتـه ومتغيراته المشتغلة بـآليات فاعلـة لا حصر لها فإننا نرغب بـالدرجة الأولى أن نوجـه اهتمامنا إلى نقطة أسـاسية في المسرح وهـي كيفية اشتغـال جسـد الممثل فـوق الخشبـة أي البحث عن شعـريـة جسـد الممثل فـوق الخشبـة ولاسيما في مسرح ذي سمـة خـاصـة يجعل من الممثل مـركز جـذبـه ومدار التقاء كل العوامـل الأخرى المكونة والمسـاعـدة على الإنجـاز المسرحي أي مسرح الممثل الـواحد. وعلى هـذا الأساس تنـوي هذه المحـاولة أن تبحث في قـوانين انتظام حـركات جسـد الممثل وأفعالها في مسرح الممثل الواحد.

عناصر تكوين شعرية الجسد في مسرح الممثل الواحد

١ ـ خاصية مسرح الممثل الواحد:

لا تختصر تجربـة الممثل الـواحـد وظائفها في البعد الواحد، المهيمن، القار... بل تنص مـن خـلال التعـدد وتكسبـه علاقات وظائفية يصبح فيها الممثل مركز جذب لكل فعل مسرحي. وهنـا تكمن قوة هذا النوع من المسرح الـذي يسلم بإيمانه المطلق بالممثل وقدرته على الفعل في الخلق والابتكار وهذه سمة بقـدر ما تنبذ بعض الوظـائف الثانويـة والهامشية في المسرح بقـد مـا تمنح الممثل قـدسيتـه وملكيتـه وسلطته.

لذا، فإن الاعتبـار الذي يمكن أن يعطى للممثل في هذا السيـاق هو اعتبـار خاص، لأن الممثل في مسرح الممثل الواحد ـ غالبا ـ تنعكس فيـه كل المجهـودات (الورشيـة) التي يتقـاسمهـا المؤلف والمخـرج والسينـوغـراف والمصمم والممثلـون.. فيمتص كل هـذه الـوظائف ويحيلهـا على جسده ومنـه تخرج الكلمات والتشكلات والصـور والألـوان والحركـات والشخـوص.. ومهما يكـون تقييمنـا/ موقفنـا لاتجاه مسرح الممثل الواحـد فإن هذه الدراسة تضع نصـب أعيننا إشكالية الجسـد في هـذا المسرح. وعليـه تتجـه إلى محاولـة رصد قـوانين وقنوات اشتغـال جسـد الممثل وضبطهـا في مسرح الممثل الـواحـد وتأسيس شعريتـه التي تكـون نتيجة اشتغال عدة أولويات وآليات تقنية وجمالية تبتغي الخروج بجسد الممثل من صفتـه الفيزيقيـة التشريحيـة العضويـة الاستهـلاكيـة إلى صفتـه الإنتـاجيـة الميتافيزيقية الدلالية.

١ ـ ٢ الإيماءة **Le mime**:

الإيماءة فعل حـركي يتشكل خـارج الملفوظ اللساني Extra-l'enonce' linguistique أو مـوازيا لـه parallele أو من خلالـه في أفق تشكيل شعريـة الجسد داخل فضاء الركح باعتبار الإيماءة تقنية تتكـون من مجمـوعـة من الحركـات، والطباع المنظمة في شكل لغة وتتشكل هذه الشعرية انطلاقا من فهمها لفعل الإيماءة

وتحولاتها الدلالية داخل حقل الممثل Le champ de l'acteur. هذا الأخير الذي يضطلع بجملة مضامين يحملها إلى الإيماءة لتنتج موقفا أو توازي موقفا أو تعمل على نقله إلى المتلقي.

يقوم الممثل بمجموعة من الإيماءات تعكس حالات وإشارات جسدية يؤكد فعلها الجسد في مسرح الممثل الواحد حيث تقوم على تقديم الشخصية الاجتماعية (كما هو الشأن عند بريشت). عرض الخشبة يقول: يعرض الزمكان المتخيل (تشكيل - مثلا - مكتبة في الهواء).

وفي الأحوال كافة يعد أساس الإيماءة هو محاكاة الإيماء في العالم، تقول أوبر سفيلد في هذا الصدد: «إن عمل الممثل، بوصفه قولا وعرضا، يقوم على المحاكاة والابتكار في آن، حيث تنبع متعة المشاهد من تصرف الإيماءة القديمة وإدراك كنه الجديدة»(٢) هذه العلاقة من المتوالية الإيمائية هي ما يؤسس ما يمكن تسميته «بالنسق الإيمائي لجسد الممثل» خاصة حين يكون الحديث عن مسرح الممثل الواحد الذي يكون أمام جسد الممثل جملة مهام ينبغي إنجازها مسرحيا حتى يتمكن من إيصال الخطاب المسرحي إلى المتلقي وتجاوز الصعوبات والعقبات التي تطرحها الصيغة الفردية للمسرح.

هذه الصيغة الفردية التي تقوم أولا على إقصاء البعد التعددي على مستوى التمثيل وإثبات البعد الواحدي للتمثيل والذي هو في نفس الوقت يطمح إلى جعل ذلك البعد الأحادي بعدا تعدديا من خلال خلق علاقات متعددة مع الذات، مع الآخر المتخيل، مع الجمهور، مع الاكسسوار والديكور اللذين غالبا ما يعوضان الشخصية المسرحية ويسهلان عملية التواصل الداخلي على مستوى نظام الفرجة المسرحية وتشكيلها.

وبما أن الذي يفجر الصراع عبر تصادمات الملفوظ اللساني وتداخل اللغة ومكاشفتها من خلال الحوار الناتج عن شخصيتين ممثلتين أو أكثر يعتبر غائبا في مسرح الممثل الواحد تبقى الإيماءة Le mime من الثوابت البنيوية في مسرح الممثل الواحد، وعلى هذا الأساس وفي هذا الإطار تؤسس الإيماءة علاقة تجاوب مستمر، وعلاقة تكامل ضرورية مع الكلام الذي يكون جسد الممثل مرغما فيه على المزاوجة بين الإيماءة والكلام وهنا يمكن فرز ثلاث قنوات تتأسس عبرها علاقة الإيماءة بالكلام:

أ - علاقة ترقيم - توضيحية للكلام: تكون الإيماءة تطويرا للكلمة، حيث تشير إلى مواضع التكرار، وتؤكد الإشارات اللغوية.

ب - تكرر الإيماءة الخطاب اللفظي وهي الحالة العادية البسيطة (اقترابها من شفرة اليومي).

ج - تبدو الإيماءة تطويرا لما لا يقال في الكلام أو تعليقا يوضح مسلمات الكلام أو زيفه. وفي أفضل الحالات تقوم الإيماءة بتوضيح ما لا يستطيع الكلام حتى يتحقق قوله، فهو يوضح - يترجم - يكشف(٣).

تقوم شعرية جسد الممثل في مسرح الممثل الواحد أثناء العرض المسرحي على أن يكون ملزما بتعدد الوظائف Multi-Fonction والوعي بأهمية كل عنصر في الجسد ووظيفته الاختزالية والتكثيفية في الفعل المنوط به. والإيماءة هنا - التي نعتبرها عماد مسرح الممثل الواحد - يجب أن تضطلع بالصيغة الأساسية ووظيفتها معا التي «تكمن في قدرتها على إنشاء موقف - اللفظ لتصبح تأثيرية أي علامة

تعين حضــــــور مسرح الممثـل.. وكما يستحيل فصل الإيماءة عن الممثـل الـذي ينشـؤهـا فغـالبـا مـا تهيأ للمسرح عبر تأشيرات جســديــة لا حصر لها، بــدءا بــوصفـه الجســد والنظــرة أو مجرد الحضور الجسدي».

استنــادا إلى هــذه الآراء حــول فعل الإيماءة في المسرح نستطيع أن نقــول إن مسرح الممثل الــواحـد ينطلـق لتأسيس شعرية الجسد من الإيماءة ويركز دورها في بنـاء هذه الشعـرية حيث الممثل الـذي توكل إليه مهام مختلفـة ومتنوعة يسخر جســده تقنيـا واستطيقيا للبلـوغ بـه إلى القيمة المعرفية والإيديـولوجية والفكرية والجماليـة التي يروم العـرض المسرحي تحقيقها.

وفي هــذا السيــاق لا يمكن اعتماد الإيماءة وحدها من أجل أن يؤسس الممثل شعرية الجسد داخل مسرح الممثل الواحد حيث لابـد من تحديد مكـونـات شعريـة الجسد في مسرح الممثل الواحد.

٢ـ٢ الإبانة Ostension:

من أبـان الشيء، فـرجـه، أو التعـريف بالمثال كما جاء عند المناطقة العرب، «وهو عمليـة تعريف مـا بـالإشارة إلى فـرد أو مجمـوعـة جزئيـة منـدرجتين تحتهـا». ويـوضـح هذه المسألـة أكثر كير إيـلام في كتـابه سيميـاء المسرح والدرامـا بقولـه: «فلعرض الـرجوع إلى مـوضوع هـام أي تعيينه وتعريفـه، يمكن أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينـه لمتلقي الرسالـة المعينة، ومثل ذلك، فعـوض أن يكــون الـرد على سؤال طفـل: «ما هي الحصـاة؟ «بجواب تفسيري» (إنها صخـرة صغيرة شكلتهـا الميـاه) يتناول أحـدهم أقرب مثـال يجده عنـد الشــاطىء أو مــرميـا على الأرض ويبينه للطفل..» (ص ٤٩).

يتضح من خلال هذه التعاريف والآراء أن مبدأ الإبـانة Ostension يتأسس على عنصرين هامين هما عنصر التكثيف Op-acifite وعنصر الإبــراز La mise en relief. وهما مهمتـان تبـدو الصعـوبـة بمكـان في الجمع بينهما واكتسـابهما من قبل الممثل بل الأكثـر مـن ذلك فـالممثل في مسرح الممثل الواحد مطـالب بهذا الإنجاز نظـرا لــدوره في رص نظـام الفــرجـة المسرحيـة حيث يتوجـه جسـد الممثل إلى خلـق نسق مـن المؤشرات Les indices والعلامات التي تـولد دلالات لدى المتلقي عن طـريق التفسير أولا ثم التأويل ثانيـا وما ميز هـذا الخلق هو تقليص من حقلها الإشاري في الـوقت الذي يعمـد الممثل إلى تكثيف هـذا الحقل وحملـه على مضـامين إيديـولوجيـة وفكريـة ومعرفيـة وتقنية ومفـاهيم أخرى تمنح من مختلف فنـون الأداء Les arts de performances والتعبير. ومن مختلف حقـول المعــرفـة المتعددة. وهنا تكمن إشكـالية أخرى ربما بعد الآن مـن المباحث النقـدية الـراهنة في الخطاب المسرحي وهي إشكـالية التكثيف الإشاري والعلاماتي من لدن جسد الممثل في أفق تأسيس شعرية الجسـد وعلاقتها بـالمتلقي الذي يسـاهم وبالضرورة ـــ في تفكيك وقراءة وتأويـل هذا التكثيف وحل الشفرات والكـودات التي يرسلهـا جسد الممثل في اتجاه المتلقي الـذي إليـه تـرجع مهمة ملء الفراغ وانتاج الـدلالة ـ حسب نظريات القراءة والتلقي الحديثة.

ويرتبط من جهـة أخرى عنصر الإبراز La mise en relief في مسرح الممثـل الواحـد أكثر في انشغـال الممثل في تشغيل كل المنـاطق التي بإمكـانها أن تؤهلـه إلى

شعرية الجسد وتصبح الحركة Le geste هنا هي الأداة المشغلة لعنصر الإبراز والمنتجة له في نفس الوقت، حيث يقوم الممثل بحركات جسدية تبرز الجسد وفق تصور الممثل لتشخيص الحالة الدرامية وفهمه للخطاب المسرحي ويركب الممثل في هذا السياق سلسلة من التحقيقات من أجل تحقيق عنصر الإبراز.

٢-٣ السمياة Semiotisation :

يؤسس جسد الممثل بصفته «فضاء وإيقاعا وكثافة وإيهاما وشفافية ولغة وحكيا وشخصية ورياضة.. أحد العناصر المهمة جدا للتمسرح فوق الخشبة»، بل أكثر من ذلك اعتبره نيكولا افرونوف Nicolas Evreinov «حاملا للتمسرح إلى المسرح». وإذا كان الأمر كذلك، فهل هذا يعني أن كل الأنسقة الدالة - الفضاء السينوغرافي، الماكياج، السرد، الإنارة، الاكسسوارات خاصة حين نكون بصدد مسرح الممثل الواحد، يمكن لها أن تنسحب دون أن تؤثر على تمسرح الخشبة وفروعها، وعليه يصبح الممثل حاملا Porteur ومنتجا Producteur للتمسرح في آن واحد مما يسند له «مهمة التكويد والسمياة والكتابة فوق الخشبة بالعلامات». إن هذه المهمة التي استندت إلى جسد الممثل تجعل منه فعالية حاملية وفعالية إنتاجية مما يبيح الحديث عن السمياة أي إخضاع الموضوع لعلم السمياء أو ما يسمى أيضا بالتسويم المسرحي على اعتبار أن «كل ما يوجد فوق الركح علامة» بلغة بارت و«في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية.. مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية» (نقلا عن كير إيلام، ص١٤ وص١٦).

يتولى جسد الممثل مهمة سمياة كل ما يحيط به: الفضاء والزمن، الحكي والحوار، السينوغرافيا والموسيقى، الإنارة والملابس.. بعد أن تعرضت هذه العناصر من قبل لعملية السمياة Semi-otisation من لدن المخرج. فجسد الممثل والحالة هذه يعيد سمياتها من جديد Rese'miotisation فالممثل والحالة هذه حامل للتمسرح إلى خشبة المسرح أكثر من هو حامل للمعلومات من فوق الخشبة.

وإذا كانت عملية السمياة في العرض المسرحي الذي تقوم على تعدد الممثلين تبدو متيسرة وتمنح امكانيات واسعة من أجل إنجازها فوق الركح فإن نفس العملية تتعرض للتقليص من حقلها الدلالي الموسوم بالموسوعية لأن السمياة تتوقف على المجموعات الحاملة للعلامة وحين تتقلص هذه المجموعات إلى فرد واحد يتقلص أيضا الطابع الموسوعي للعلامة وتنخفض وتيرة ديناميتها بانخفاض سرعة إيقاعها.

الهوامش:

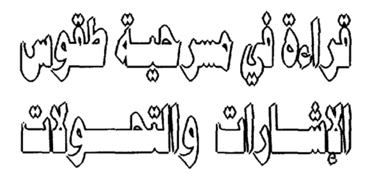
١ - تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص ٢٣.

٢ - آن أوبر سفيلد، خطاب الممثل: الإيماء، فصول (المسرح والتجريب (ج١)) المجلد ١٣، ع٤ شتاء ١٩٩٥م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٦٤.

٣ - أوبر سفيلد المرجع السابق.

٤ - باتريس بافيس، نقلا عن كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم المركز الثقافي العربي - ط١

البحث عن الفاكهة المحرمة



لسعدالله ونّوس

لابد أن الكاتب المسرحي سعدالله ونوس أدرك أن مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) نص صعب، يكاد يستحيل عرضه كاملا على خشبات المسارح في الوطن العربي كله، بسبب جرأته الفكرية، واقتحامه ميادين المحرمات الكبرى، واحتوائه على مشاهد عنف يأبى المسرح، عادة، تقديمها على الخشبة، كالانتحار، والقتل وغيرها. فأعطى نفسه حرية صياغة النص كاسرا كثيرا من قوانين المسرح من جهة، ومستعيرا من الفنون الأخرى، أهمها الرواية، تقنيات كتابتها، مما جعل النص مناسبا للقراءة الخالصة. باعتباره نصا إبداعيا يضمن تعويض الخسائر التي سيتكبدها القراء الذين لن يشاهدوا العرض على المسرح.

○ ممدوح عزام

وقد بدت (طقوس الإشارات والتحولات) أشبه برواية صيغت في قالب مسرحي، لا أقول هذا للحط من قيمتها الدرامية، أبدا، وإنما لامتدح صياغتها وبناءها حيث بنى الكاتب عبرهما جسرا بين القارئ والنص، واستطاع أن يردم الفجوة المحتملة التي ستمنع التواصل بين مثل هذا العمل، وبين المتفرجين بعد أن ازدادت وتكاثرت قوانين المنع، ومحيت هوامش الديمقراطية أو كادت، وأغلقت المسارح، وتقلص جمهورها إلى حدود مرعبة (وهذا هو سر أرقام التوزيع الملفتة لأعمال سعد الله ونّوس الأخيرة).

وأما قوة الرواية فقد برزت في عناصر التشويق المختلفة التي استخدمها سواء عبر ملء المشاهد بالأفعال وردود الأفعال، أو عبر الالتباس في معاني الكلمات، والابتداء بالعقدة والحرية الكاملة في رسم المشاهد ومنها مشهد انتحار العفصة. وهو مشهد روائي بامتياز وفيه يعلن العفصة أنه لا يحسن الكلام. فيما هو ينطق بأفصح المفردات،، محاولا أن يكشف تلك الحكمة الأخيرة التي توصل إليها من حياته القصيرة. وهي حكمة بليغة تعبر عن جوهر المسرحية حين يقول: «ما أغرب هذه الدنيا. إن كتمتَ وأخفيتَ، عشتَ وتكرمت، وإن صدقت وكشفت، نبذوك وأخرجوك منهم» يردد ذلك وهو يحف الحبل الذي سيشنق نفسه به، بقطعة من الصابون كي يلين ويصبح زلقا، ثم يذهب إلى زاوية جانبية، ويربط الحبل في عضاضة السقف ويضع الأنشوطة في رقبته، ويدفع الطاولة من تحت قدميه، ويحشرج مخنوقا ثم يعم الصمت عقب ذلك.

هذا المشهد العنيف المباشر لن يكون ممكن التقديم على المسرح، إما بسبب المنع، أو بسبب شرط الدراما، أو بسبب متطلبات العرض المسرحي التمثيلية.

أما المشهد الثاني فهو مقتل ألماسة على يد أخيها صفوان. حيث يرشدنا المسرحي إلى أن صفوان يغمد الخنجر، أمام الجمهور، في صدر ألماسة.. وهي تتداعى وتموت. لقد راعت جميع المسرحيات ألا تقدم هذه المشاهد أمام الجمهور، وإذا ما قيض للعمل أن يقدم على المسرح (وهو يعرض الآن في مسرح المدينة في مدينة بيروت بإخراج الفنانة اللبنانية نضال الأشقر) فإن هذا المشهد سينفذ حسب ما أفترض بطريقة إيمائية، ولهذا السبب فقد اعتبرت كلا المشهدين روائيين، مع يقيني بارتباطهما العضوي بالنص في كليته. والغريب أن مشهد قتل ألماسة يحمل الدلالات المكملة لما ضمه مشهد انتحار العفصة لمعنى العمل حين تقول لأخيها: «أنا ياصفوان حكاية، الحكاية لا تقتل، أنا وسواس وشوق وغواية.. الخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية» ثم تقول وهي تحتضر «إن حكايتي ستزدهر الآن.. إن ألماسة تكبر وتنتشر».

ويمكن أن نضيف إلى البنية الروائية بعض الإرشادات المسرحية المتكررة بشكل لافت في العمل. أبرزها لغة العيون التي يستخدمها سعد الله ونوس كثيرا للتعبير عن اللحظات الحاسمة في مواقف الشخصيات. فعبدالله نقيب الاشراف تدمع عيناه من الضحك في ساعة الفرح، ثم تتدور عيناه، وعينا وردة حين يفاجئهما قائد الدرك، وهما يلهوان في الغوطة. ويأتي الخادم دامع العينين، أما مؤمنة أو ألماسة فهي امرأة فارعة القوام، تلمع في وجهها عينان وهاجتان، ثم تبدو عيناها حائرتين، أو تنظر إلى نفسها في المرآة نظرة غريبة مسحورة، ويبدو المفتي مبغوتا، وعيناه تبرقان مرة، أو يجلس مبحلقا في الفضاء بعينين فاترتين مرة ثانية. وفي المشهد الخامس ينهض عبدالله غاضبا يرفع يده ليصفع مؤمنة/ ألماسة ثم يتوقف فجأة وتنكسر نظراته، بينما يبدأ المشهد بمطلع عرضي ينص على أن القنديل المتسخ لا يكاد يزيح الظلمة. ومن الجلي أنه ليس بإمكان الجمهور القاعد في صالة معتمة أن يرى تبدلات العيون الفنية على خشبة المسرح المظلمة.

هذا كله، وسواه، من مقتربات الرواية

وتقنياتها، خدم النص في أن يكون مستقلا عن العرض، ومكتفيا بذاته ليقرأ بين يدي أي قارىء، وتتحقق الاستجابة الانفعالية دون أن يكون مضطرا للجلوس في الصالة، وانتظار مجريات الأحداث. ويكاد هذا النهج ينطبق على مجمل الأعمال المسرحية التي أصدرها كاتبنا المبدع في السنوات الأخيرة.

***

وقد بنيت المسرحية على جزئين، يراكم أولهما المكائد، أو يصنعها، ويزيح الشخصيات، ويغلق وجودها، ويزحزح البشر مفجرا حياتها، لاغيا المظاهر الخارجية التي تتقنع بها، وتختبىء وراءها. ويرسم الثاني المصائر التي آلت إليها جميع الشخصيات.

لا أحد ينجو من فعل التغيير الذي يهز الذوات الفردية التي ظنت أنها بمنجاة من ضرورات التاريخ. وكلمة التاريخ هنا ملغزة جدا، فقد أراد الكاتب من البداية أن يراوغنا في الملاحظة المطلعية التي قدم بها للمسرحية. إنه يقرأ في التاريخ، ولا يقرأه. يسمي الأبطال، وينفي عنهم هوياتهم، يختار حكاية، ويبني مسرحية. ولذلك لم يعد التاريخ تأريخا، برغم أن الأحداث تجري في دمشق القرن التاسع عشر، لكن سعد الله ونوس اختار هذه المرة ألا يجعل التاريخ إطارا مرجعيا لحركة النص والشخصيات، كما فعل في مسرحياته السابقة، وإنما دفع بقوة أخرى، ربما هي الأقدار، لتحتل مركز الصدارة، وبهذا فقد انتمت هذه المسرحية الجميلة إلى الأعمال التراجيدية الكبرى في الأدب العالمي بجدارة، إذ أن شخصياته لا تخوض صراعا تاريخيا ضمن شروط محددة. بل يختبر، بمعنى من المعاني، في خضم ضرورات الوجود، وتنسحب ملاحظتنا هذه على أعماله البارزة الأخرى مثل «منمنمات تاريخية» و«ملحمة السراب»، و«أحلام شقية» وقد أشار الكاتب في مقدمته إلى أن أبطال عمله هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء، والنوازع، وترهقها الخيارات وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها، وكثافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها. وهذا ما قرب العمل إلى مناخ المأساة. وحين تخرج الشخصيات من التاريخ فإنها تحمل المسؤولية عن أقدارها حيث تكون حرية الاختيار أمامها واسعة مدركة. ولهذا فإن جميع الشخصيات تختار مصائرها أو تعلن حقيقتها ما أن تمسك بأول فرصة في طقوس الإشارات والتحولات وباستثناء المفتي قاسم المردي (الذي راوغ كثيرا، وعانى، وكابد قبل أن يصل إلى قراره الأخير بالتخلي والاستعفاء، واللحاق أو محاولة اللحاق بالماسة) فإن بقية الشخصيات عادت إلى حقيقتها أو جوهرها الذي اعتبرته نقاء وطهارة بصرف النظر عن موقف المجتمع منه.

ولكن هذه العودة حملت بذور موتها داخل نسغها. وكلما اتسعت الفسحة ضاقت الآمال. كلما رمي قناع الزيف واستعيدت الحرية، حكم على الإنسان بالموت أو الجنون.

كل هذا أظهره النص، وأرشد إليه الكاتب الذى عمد إلى وضع شخصياته في سياق قدري، ودفع بها نحو مصائرها حين جعلها تستجيب لهاتفها الداخلي الذي تعلنه وتصرح به.

ويتحول ذلك الهاتف إلى هوس أو صرع لدى بعضها، غالبا ما يتخذ شكل إرادة وتصميم مطلقين لفعل الأشياء التي تشف عنها الروح.

بيد أن تلك التحولات، أو المصائر التي تنجم عن تلك الإشارات أو المكائد ما تلبث أن تضعنا أمام سؤال قاطع: هل المؤامرة هي التي تقرر مصائر البشر أو بمعنى آخر هل تحكم المكيدة سيرورة التاريخ؟!

ينفتح النص على مشهد يقدم عبدالله نقيب الأشراف وهو يلهو مع خليلته الغانية وردة في غوطة دمشق، وشيئا فشيئا يتحول المشهد إلى فحش عاصف بين الاثنين يتجرد فيه كل منهما من كل قيود الراهن والزمني، لينكسر بعد ذلك فجأة بوصول عزت بك قائد الدرك وجماعة من رجاله. ومن هذه اللحظة، التي تدرك حالا أنها مدبرة، ومحاكة، ينقلب مناخ المسرحية إلى الجهامة، وتلبس لون السواد الذي يزداد قتامة صفحة بعد أخرى، ولن يعود إلى بياضه أبدا. لقد كسرت المؤامرة لحظة الانسجام، لا داخل ذاتي كل من عبدالله ووردة، بل داخل النص كله، مؤامرة عزت بك مكشوفة، قائمة على دفع الأسرار إلى المواجهة، وتجريس النقيب لكنها مع ذلك لم ترسم مصير عبدالله بل مصير عزت بك نفسه أيضا.

ورغم اكتمال التنفيذ، فإن المكيدة لم تكتمل، ويريد المفتي إكمالها بمكيدة مضادة لا لإفشال مؤامرة قائد الدرك، وإنما لإغلاق الدائرة التي انفتحت. فيحاول أن يثبت أن الغانية التي كانت برفقة عبدالله هي زوجته، وينفذها باتقان مدهش، لكنه لم يكن يعلم (مثلما حدث لعزت بك) أن مؤامرته لا تقرر مصير عبدالله وحده، أو زوجته، أو وردة، أو عزت بك، بل مصيره هو نفسه.

وفي مقابل مكيدته تدبر مؤمنة مكيدة أخرى، وما تلبث أن تنفذها فورا بعد «نجاح» المفتي. فتنقلب إلى غانية من بنات الهوى، وتقلب بمؤامرتها حياة الآخرين أيضا: وردة، والمفتي، وعباس، ووالدها، وأخيها بل إن مكيدتها تغير حياة المدينة رأسا على عقب، وهو ما يعبر عنه التاجر حميد، بلا مواربة في المشهد الثاني عشر من الجزء الثاني «في هذه الأيام توالت على الشام هزات ما تعودنا عليها، ولا نعلم لها مثيلا في سالف الزمان» أما السبب هو «ما كان من السيدة الشريفة زوجة النقيب التي لحقت بنات الهوى وصار لها لمعان وصيت».

تفتح المكيدة الأولى إذن الباب على المكائد التالية، فتتناسل واحدة إثر أخرى مشرعة الأبواب على مصائر الناس جميعا. لا ينجو منها أحد إلا الذين شاركوا في صنعها وتدبيرها. ولا الذين اكتووا بنارها. ولا الآخرين اللاهين، حتى ليبدو أن قرار مؤمنة إنما كان جبرا قدريا، وليس اختيارا حرا ناجما عن الإرادة، فيبدو الجزء الثاني الذي سماه الكاتب: المصائر، بدا أكثر ارتباطا بالأقدار، سواء أكان الأمر متعلقا بجذر الكلمة اللغوي، أم بمعانيها الفكرية والفلسفية، ولم يعد من الممكن في تفسيرنا هذا رد الخيارات إلى علاقات ثنائية ضدية: رجل وامرأة سيد وعبد. ولا إلى تصميم إرادي واع في السعي إلى الحرية، فيغدو التمرد الذي تعلنه الشخصيات محكوما بالفشل، بل الهلاك، وهو ما يؤول إليه الإنسان المتمرد مع أو ضد مشيئة القدر في الأعمال المأساوية.

وهنا توضع شجاعة التحول في خانة الشك ويصير انقلاب مؤمنة ناجما عن إرادة عليا أو غواية، أو نداهة مجنونة لا يحكمها العقل. وهنا أيضا تكمن المأساة، فحيث يبدو أن الإنسان قد اختار مصيره بنفسه، في محاولة لتأكيد ذاته الفردية،

وأنـاه الخاصـة، تجابهه القـوى العليـا، والقيم السـائدة، والتـابـوت وإرادة الجماعة، وتحطمه. فلا يعود ثمة فرق بين رجل وامرأة، فكـلاهما، إذا ما أعلن تمرده وخـروجـه على السـائد، مصيره الموت والفناء. هذا هو مصير العفصة الذي يخلع فجأة ثـوب الذكـورة الفحولي الـذي كان يتلفع به، ويرتـدي لبوس المخنث اللوطي طالبا وصال عباس بـلا تردد. إن خروجه على النص أو القيم، والقوانين يعني موته، إذ ينبـذه المجتمع، ويزدريـه، ويشهر بـه رغم أن المخنثين الآخـرين لا يعـاملـون بـالمثل. السبب هـو التمـرد، هـو كسر المواضعات، وخـرق الاتفاقات. وهـذا هو مصير الماسـة التي تتطـرف وتشتط في إعلان انتسابها إلى سلك الغـانيات وبنات الهوى متحـولـة من زوجة طيعـة تلتـزم مطـالب البيت، إلى غـانيـة تستجيب بـلا حدود لنزوات الجسد ونوازع الغريزة.

الجديد البـاهر في شخصية الماسـة هو وعيها للسقوط، لا للتمرد أو التحول. إنها تستجيب لـلإشارات الـداخلية التي كـان عقلها ينشغل بها غير أنها تسمـي الأشياء بأسمائهـا. فرغبـاتها غـوايـة، وطريقهـا هاوية. دون أن تكـون لهاتين الكلمتين أية دلالات أخلاقية. ومنذ لقائها الأول بالمفتي تكشف المستـور، وتعلـن المخبـوء. بينما نرى شخصيـة نسائيـة أخرى مثل وردة تظل أسيرة الأوضـاع الاجتماعيـة. رغم عراقتها في البغاء والمخازي فنراها تباغت، وترتبك، وتنفذ الأوامـر. أما حين تصادق المفتي في بيـت الماسـة فإنها تـذهل، وتشحب، وتسرع إلى يده تلقفها، وتقبلها، وهي تعلن: أنـا في عـرضك يـاشيخ، إني أتوب، أريد أن أتوب. أقسم بالله اني أتوب ولأن وردة لا تعلن تمردهـا على المجتمع، وإنما تستسلم له، وتتساوق مع خطواته بعنـايـة، فإنها لا تتعـرض للفـواجع. وينطبق هـذا المثال على عباس، وإبـراهيم (الـذي يعلن في لحظـة صفـاء أن الماسـة تـؤرق ليـاليـه. وغـوايتهـا تملأ صـدره توجسـا وقلقا) وحميـد (الذي يقـول إنه مبلل بـالغـوايـة وأن دمـه يتسـارع حين يتخيلهـا)، لكن الكـلام هنـا لا يخرج إلى حـدود الفعل، وتظل هـذه الشخصيـات تحت جنـاح المجتمـع، يحميهـا، أو لا يتعرض لها بالسوء.

ووعي الماسة بالسقوط جديد تماما. في حـدود علمـي، على الأدب العـربي إنها شخصية متكاملـة، ممتلئة، لا تتوقف عن إدهاش القارىء، وهز قنـاعاته لا بجرأتها على اقتحـام المجهـول، وإنما بـوعيهـا الـواضح الصريح للطـريق القـاتلـة التي سـارت فيهـا. إنها تعرف مـا تـريـد، ولا تتردد إلا قليـلا في اختيـار المصير، وهي تمشي بـلا نكسـات، لا تطلب العفـو، أو تتوسل الطاعة مثلما تفعل وردة، أو مثلما تفعل معظم بنـات الهوى إذا مـا هـددن بـالقتـل أو أهـدر دمهن من قبـل القـوى الاجتماعيـة. وهي أعظم من شخصيـة العفصة الـذي تذلل، وتصاغـر كثيرا أمام عباس، قبل أن يقـرر الانتحار (رغم أن في الانتحار جرأة وشجاعة) وهي تسخر من المفتي الذي ادعى أنـه استطاع أن يروض باطنه وظاهـره وقالت: «سعيد من يعرف نفسه». إذن كانت الماسـة تعرف طريقها، وتـرى إلى نهايتها، ثم تـرفض أن تتراجع «لا أريد أن أتخاذل، أو أنكص. أعرف أني خاسرة وأن هذه الصبـوة مستحيلة في بلد كل الناس فيها عبيد ومساجين» وفي لحظة صفـاء طـاهـرة تعلن أيضـا أنها لم تجن سـوى التفـاهـات والمبـاذل (لا اللـذة الموعـودة) وأنها لم تعـرف كيف تميـز أشواقها (لا طريقها).

ثم نسأل: هل تحملت الماسة العذاب من أجل اللذة؟ أم من أجل المعرفة؟ أم في سبيل الحرية؟!

تكاد المسرحية تغمض أمام هذه الأسئلة التي تحرضها سيرة المرأة، وتحولها من «مؤمنة» الزوجة إلى «الماسة» الغانية. وهي تقول مرة إنها اللذة التي تشكل جزءا من أحلامها. أو تقول إنها كانت تغبط الغانيات لأنهن غانيات. ثم تصرخ: وددت أن أقفز وأن التقط الإيقاع وأنضم إلى الرقص حتى الصباح. وأنها اخيرا أرادت أن تجرب وتعرف الغواية بنفسها! ولا تماري بعد ذلك في إعلان رغبتها في الحرية «سأكون حرة، حرة مثلها، حرة إلى الأبد» حتى أرادت ان تجعل الجدران تنزاح، وتترك جسدها يتدفق، ويتضاعف.

غير أن الحصول على أي من هذه الرغبات لا يتأتى بيسر، فامتلاك الجسد وإشباع الرغبة في اللذة لا يمكن أن يتم في مجتمع أبوي إلا في دائرة الخطيئة (أو إذا ما ابتعدنا عن استخدام كلمات ذات مدلولات أخلاقية تحريمية) من خلال الانعتاق والتمرد، وتحطيم الحدود المرسومة. عبر كسر التابو، ونيل المعرفة «واستطعام الفاكهة المحرمة» (تلك التي سبق للزوج، عبدالله، الذكر، أن جربها واستأثر بها دوما) لا يتبدى إلا في فردوس بنات الهوى اللواتى «يعرفن» كل شيء. أما الحرية فهي أخطر القيم التي تعلن عنها الماسة في تمردها وخروجها على المألوف (كما قالت) إنها الجموح المرفوض، أو السلوك النقيض الذي لا يمكن السكوت عنه من جانب حماة السائد. أن تعهر المرأة، أو يشترى جسدها، أو تمتلك أو تمارس البغاء تحت وصاية المجتمع، وبفعل قوة الرجال، وسلطتهم، وموافقتهم فهذا مسموح به، ويمكن أن تقره القوانين، وتنظمه أما حين تعلن المرأة أنها تريد أن تكون حرة في امتلاك جسدها، تعطيه لمن تشاء، وتمنعه عمن تشاء فإن الكيان القائم يهتز. إنه يرفض الحرية، لا بيع الجسد. يدين السعادة لا المخازي أو اللذة. يحارب التمرد والرفض لا السقوط والفساد. ولهذا تتلاحق قرارات المنع، والإدانة، وإهدار الدم، لا لصون العفاف، والطهارة، وإنما لإعادة المارقين إلى جادة الصواب الاجتماعي المتوافق عليه.

ولأن المواضعات الاجتماعية مزيفة، فإن القوانين تتحرك في ساحة الرياء والكذب. وتطغى المكيدة على الوضوح، ولكن للمكيدة ذاتها قوانينها. وهي عادة لا تعفي صانعها من نارها. وهكذا ينهار مجتمع كامل، بجميع شرائحه، في قاع الهاوية، حين لا يستطيع أن يجعل مظهره ومخبره كلا واحدا.



○ د. وانيس باندك

يتميز مسرح سعد الله ونوس باستخلاص التجربة الاجتماعية للناس والتركيز على الظواهر التي تميز هذه التجربة. وعبر استخدامه للأسطورة، أو الحكاية يعيد تشكيل الإنسان بمواقفه الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، ويوظف الأسطورة في مسرحه، لا لكي يحكي عنها، وإنما ليخلقها من جديد، ليصفها بالشكل الذي يريد، بما تتلاءم وفكرة المسرحية التي يريد من خلالها التوصل إلى فكرة محددة أو عدة أفكار.

وغالبا ما يوظف ونوس الاسطورة لكي تخدم المفهوم السياسي لديه ويربطها بالتجربة السياسية المحلية، كما فعل في أغلب مسرحياته. إن استخدام الاسطورة عبر هذا الشكل لا يكون استخدامها فجا، مباشرا بل استخدام ذكي مدروس، وموقف ونوس يبدو واضحا عبر النص وهو غالبا ما يقسّم المجتمع إلى طبقتين اجتماعيتين. طبقة متسلطة وغنية وطبقة فقيرة، مسحوقة ترزح تحت الظلم والتعسف. ولكن ونوس لا يعفي هذه الطبقة من مسؤولياتها تجاه ما يحدث لها، ويحمّلها الدور الأكبر لأنها لا تعرف مصلحتها، وهو بذلك يعبرّ عن المزاج العام للناس، وطريقة تفكيرهم.

عبر النص الذي سنتحدث عنه، والذي يحمل عنوان: «الفيل يا ملك الزمان» يضعنا ونوس بدءا من العنوان في جو حكائي شعبي، وسنرى كيف استخدم ونوس هذه الحكاية الشعبية الشفهية المتواترة على ألسنة الناس ووظفها في نصه المسرحي.

الحكاية:

تقول الحكاية كما عرفناها شفهيا على ألسنة الناس. إن ملكا ما ـ دون تحديد الزمان والمكان ـ كان لديه فيل ضخم، وكان هذا الفيل محببا ومدللا من قبل ملكه.

وراح الفيل نتيجة وضعه الخاص في المملكة. يعيش في المدينة ويقتل الناس يدوس عليهم في كل لحظة. بينما الملك منهمك في جوه الخاص المترف في قصره العجيب والناس يرزحون تحت وطأة الفقر والجوع والظلم وكابوس فيله الضخم، الذي يجثم فوق صدورهم.

ونتيجة المعاناة الشديدة للناس، يبدءون بالتشاور والتحاور بحثا عن طريقة للتخلص من شر الفيل، فيأتي شاب متحمس للدفاع عن النساء وعن المدينة فيحرض الناس على مواجهة الملك كي يشكوا له من أفعال الفيل.

فلعل الملك لا يدري بما يفعله فيله بالناس وعندها سيخلصهم وسيضع حدا لعذابهم. ويستطيع هذا الشاب، أن يقود الناس حتى قصر الملك كما لو أنه يقود مظاهرة وهو ينادي «الفيل يا ملك الزمان» والناس يرددون وراءه «قتل فلان وفلان» «الفيل يا ملك الزمان» «.... خرب البيوت والمزروعات» الخ.

وعندما يظهر الملك أمام الرعية ليستفسر عن طلبهم وما الذي يريدونه. يردد الشاب «الفيل يا ملك الزمان» ويتوقف قليلا وينتظر حتى يردد الناس من ورائه، ولكنه لا يسمع شيئا من خلفه. فيسأله الملك: ما به الفيل؟ ويعود الشاب مرة أخرى وأخرى يردد نفس العبارة ولكن دون جدوى. عندها يضجر الملك ويصرخ فيه: ما به الفيل أجب. ينظر الشاب خلفه حتى يعرف ماذا حدث للناس ولكنه لا يجد أحدا خلفه..!! فقد هربوا جميعا عندما ظهر الملك أمامهم. فيضطر الشاب لأن يغير الموضوع تماما حتى ينقذ نفسه من الورطة، فيقول للملك: يا مولاي نحن نحب فيلك ونعتز به، فقد وجدنا أنه وحيد وهو بحاجة إلى فيله يتزوجها حتى لا يبقى وحيدا.

فجئنا نقترح عليكم تزويج الفيل. فيصرخ الملك لهذا الطلب ويضحك من أعماقه، فيقرر تزويجه ويصدر فرمانه بالبحث عن فيلة كي يتزوجها الفيل وكذلك يقرر مكافأة للشاب ويعينه مرافقا دائما للفيل.

البناء الدرامي للنص المسرحي:

لعلّ أول ما نلاحظه في مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» هـو قصر النص مما ساعد في خلق جو نفسي واحد منـذ البداية وحتى النهـايــة، ورغـم أن ونـوس قــد قسَّـم المسرحية إلى أربعة مراحل: ١ ـ القرار، ٢ ـ تدريبـات، ٣ ـ أمام القصر، ٤ ـ أمـام الملك، فـإن الجو العـام للنص بقـي على حـالــه. وكـأنـه مشهـد واحــد مـع اختـلاف في الأمكنة.

نقصد بـالجو النفسي هو ذلـك التوتـر الـذي يبـدأ مـن بدايـة المسرحيـة وحتـى نهايتهـا، دون أن يكون هنـاك أي تغيير في الحالة النفسية للشخصيات، فـالتوتر ظل مسيطـرا والشخصيات ظلـت تعاني مـن الحدث وتردد حواراتها على نفـس المنوال وتحت تأثير الحدث مما خلق تشابها كبيرا بين الشخصيـات وبين الحوارات بشكـل عام، وأعطى صبغة واحـدة وايقاعا واحدا للعمل.

ليس ثمة حدث في المسرحية، بمعنى أننا لا نرى الحدث أمام أعيننا، بل نسمعه على لسان الشخصيات. إن الحدث اكتمـل قبل بدء المسرحية ونحن نرى التأثير الحاصل من وقوع الفعل على الناس فهم، من خلال انفعـالاتهم تحت تـأثير الحالة يقـومـون بنقل الحدث إلينـا. غير أن الحدث مستمر. فمادام الفيل حيـا وهو فيل الملـك ستبقى المدينـة تحت رحمتـه. صحيـح أن الحدث مـركز بـالدرجـة الأولى على مقتل الطفـل وكيــف داســه الفيــل فــالمدخــل الأول للمسرحية كلـه مخصص للـرد على لسان الشخصيـات عـن كيفيــة مقتـل الطفـل وتحول جسمه إلى كتلة.... إلـخ ويستطرد ونـوس في وصــف جسم الطفـل بعـد أن داســه الفيل بطـريقة تثير الاشمئـزاز ولا تخلو من المبـالغة ولا نقصد هنا بـالمبالغة أن ذلـك لا يحدث في الـواقــع ولا سيما إذا كـان الفــاعـل فيـلا ضخما كـــالـذي في المسرحية يدوس طفلا طـري العود. بل إن المبالغة هنــا حدثت في النص وذلـك لإثارة القــارىء ولإعطـــاء الحدث أهميــة كبيرة ولتصويـر هول الكارثـة. لقد كـان مقتل الطفل مـدخلا حـارا وقاسيـا للمسرحية، ولابد أن نـلاحظ ذلـك التسارع في معظـم أجـواء المسرحية. فـالتســارع ساعـد على خلـق جو نفسي واحـد مهم في المسرحيـة. ولكنـه خلق تشـابها شـديدا في كـل شيء تقريبا، ولم يكن هناك أي تمايز، إن الندب يستمر متصاعدا حتــى لحظة الإشارة إلى أن الفيل فيل الملك.

«الرجل ٣ ـ تعرفون طبعا
الرجلان ٢، ٣ ـ نعرف يا سيدي نعرف
الرجل ٣ ـ فيل الملك». (ص ٨، ٩).

وبـالإشـارة إلى أنه فيـل الملـك ينتقـل القسم الأول إلى مـرحلة ثانية وهـو تعذر القيام بأي عمل تجاه الفيل لأنه فيل الملك.

«الرجـل ٢ ـ ومــن يستطيع أن يعــاقب فيل الملك!». (ص٩)

إن شيئـا ما لا يحدث أكثـر مما حــدث والشخصيـــات تستمــــر في حـــواراتها وبكائيتها رجــالا ونساء وأطفالا. دون أي تطـور في الحدث، إذ لا شيء سوى النـدب.

«المرأة ـ آه ... يا ويلي ... يا ويلنا جميعا ... لا أمان على طفل ولو وضعتـه أمه في بؤبؤ العين». (ص٩).

«الرجـل ٦ ـ لا حول ولا قوة إلا بــالله العلي العظيـم، سيـدفنونـه بـلا غسـل». (ص١٠).

«الـرجـل ٥ ـــ يــا حسرتي ... النعـش للكبار والصغار على السواء..» (ص١٠)

إن الحوار يستمر على نفس الحالة دون أي تطــور في الحدث. إذ لا شيء ســـوى

الندب.

«المرأة ٣ ـــ آه ... يا ويلي ... يا ويلنا جميعا... لا أمان على طفل ولو وضعته أمه في بؤبؤ العين» (ص٩)

« الرجل ٦ ـ لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، سيدفنونه بلا غسل» (ص١٠)

«الرجل ٥ ـ يا حسرتي ... النعش للكبار والصغار على السواء...» (ص١٠).

إن الحوار يستمر على نفس الحالة دون أي تطور في الحدث، حتى لحظة دخول «زكريا» وبدخوله يمكن أن نسجل نقلة ثالثة في القسم الأول، لكن هذا الانتقال بقي شكلانيا دون وجود أي فعل درامي جديد. صحيح أن زكريا قد جاء ليحرض المجموعة على القيام بأي فعل نحو ما حدث، ولكن ليس ثمة تطور ضمني في الحدث.

إذ أنه جاء دون مقدمات وهو يشبه غيره من الناس ويتسم بنفس حدة الانفعال والتأثر بالحدث. إلا أنه يتميز عنهم بجرأته ومستوى وعيه تجاه مجتمعه، وقدرته على قيادة الناس. إن زكريا يذكّر الناس بأن المصيبة جماعية وليست حالة فردية تخص شخصا ما فنقرأ حوارات زكريا.

«زكريا ـــ البارحة خرب بسطة عيس الجردي. أتلف بضاعته وتركه يبكي خرابه وإفلاسه». (ص١٣)

«زكريا ـــ وأبو محمد حسان. أما كاد أن يودي به». (ص١٣)

«زكريا ـــ وخربت مزروعاتنا» (ص١٣)

«زكريا ـــ وهدم بيت محمد ابراهيم» (ص١٤)

«زكريا ـــ ويوما بعد يوم ستزدادالضحايا وتكبر المصائب» (ص١٤)

إن هذا الانتقال من حالة البكاء والندب إلى حالة الغضب الجماعي والشعور العام بخطورة الوضع قد هيجه وضع زكريا. وهنا نجد أن زكريا قد استطاع أن يخلق نقلة جديدة أخرى وهي الرابعة في القسم الأول حيث يحرض الناس على مقابلة الملك. إن هذا الطرح قد خلق جوا متوترا وخطوة إلى الأمام ضمن سياق النص الذي بقي طويلا ضمن نسق واحد. وهذا الطرح الجديد شكل حالة من التردد والتخبط في الآراء بين موافق وآخر معارض أو خائف من مواجهة الملك ولا سيما أن الملك يحب فيله كثيرا. هذا على لسان الشخصيات ويستطيع زكريا أن يعيد تشكيل الناس من جديد. بأن يذكرهم بأن المصيبة قادمة على الجميع دون استثناء ومن الضروري إيجاد حل سريع للتخلص من الكارثة التي حلت.

إن زكريا يستطيع أن يتسلل إلى أعماق الناس عبر سياسته وذكائه فلنقرأ ما يقوله زكريا عندما يجد الناس مترددين.

«زكريا ـ ومن يعلم ربما كان الملك لا يعرف ما يفعله بنا الفيل.

أصوات ـ والله جائز

المرأة ٣ ـ فليحي الرجال من أمثالك

زكريا ـ لذلك ما من حل آخر. نذهب بأنفسنا ونشكو للملك حالنا» (ص٢١)

وهكذا يتم اتخاذ قرار الذهاب لمقابلة الملك ودعوة الناس للاجتماع في الساحة وينتهي القسم الأول من المسرحية.

ونلاحظ أن هذا الانتقال الدرامي حتى لحظة اتخاذ القرار بدا طويلا ومتخبطا وسط ضوضاء وغوغائية شديدتين. فثمة تكرار للكثير من المقولات وتشابه كبير في كل التفاصيل. غير أن التحولات الدرامية التي ذكرناها لم تكن ذات تأثير

كبير يـؤدي إلى تغيير مجرى الحدث. بــل بقي الحال كما هو في الســابق. لم يستجد فيــه شيء سوى الــرغبــة في مقــابلة الملــك وتقديم الشكوى له ضد أفعال الفيل.

وهكذا فالمشهد لم يتغير عمليا باستثناء دخول زكريا وقيامه بتحريض الناس على القيام بــأي فعل. لقـد ظل المشهــد ذا وجه واحـد، يحمل على سطحـه حــالــة الذعــر والرعــب من الفيل. في حين أن الفيـل كان غــائبا عمليــا ومــوجــودا فقط على لســان الشخصيات.

يبـدأ القســـم الثــاني مـــن المسرحيـة والجميع مجتمعـون في الساحـة وزكريــا يقوم بتهدئة المجموعــة ويقودهم ويشرح لهم كيف سيواجهون الملك ويقوم بتمثيل ذلك.

ونلاحظ أن هذا المشهـد الذي خصص فقط للتــدرب على كيفية مقابلة الملـك. وقد صنع بطريقة ذكية إذ أنه خلصنا من تأثير الجو الصــارم والندب المتواصل إلى مشهد يكرر نفس المقولات السابقة ولكن بطريقة التمثيل. وقد بــدا مشهدا طريفا خلــق جوا أكثر حيوية متخلصا من الشكل المأســاوي في سرد الحدث.

يقوم زكريا بتدريب الناس وهو يصرخ

ـ «الفيل يا ملك الزمان». (ص٢٧)

فيصرخــون وراءه وينكـــرون أفعــال الفيل وضمن تنافر الأصوات واختلاطها. ومــع الإعــادة والتكــرار يتــوصلــون إلى تــوحيـد أصــواتهم وهكـذا حتــى نهايــة المشهد.

في القســم الثــالــث. أمــام قصر الملـك. نلاحظ تأثير المكــان في الناس، لقد اقتربوا مــن لحظــة دخولهم القصر، ولــذا فــإنهم بدأوا يشعرون بهيبــة المكان، لذلك نــراهم يتهــامســون فيما بينهم وهــو ينتظــرون الحارس كي يعود بالجواب مــن الملك. هل يأذن لهم بــالدخــول أم لا ... وأخيرا يعود الحارس ليحمـــل لهم رغبــة الملـــك في مقابلتهــم. إن هذا القسم القصير جـدا من المسرحية والذي لم يتجاوز الصفحتين. قد خلق جوا متجانسا ومتكاملا: نلاحظ فيه أولا تأثير المكــان بشكل ظاهــر على الناس وهم ينتظرون أمام قصر الملك، ثم نلاحظ ثانيا التوتر على وجــوههم من رفض الملك لمقابلتهم.

إن ثمة صراعــا خفيا داخـل كل واحـد منهم بين الخوف من اقتراب لحظة مقابلة الملك ومن النتيجة المجهولة بالنسبة إليهم، ومع موافقة الملـك لمقابلتهم والاستماع لما يــريدون قــوله. يبـدأ تــوتر آخــر وأكبر. وتمثــل المقابلــة أعلى مرحلــة مــن التوتــر الدرامــي. لقد صنــع ونوس هــذا التوتــر بكثير مــن الـدقــة مــع الاهتمام الشــديـد بعنــاصر المكــان وإظهــار الجانــب النفسي للأشخــاص.

يبـدأ القسم الــرابع. أمــام الملك. حيـث النــاس داخـل القصر يقــودهــم الحارس، ونـــلاحـــظ مـــدى الخوف والارتبـــاك والخشــوع على وجوه الأشخــاص وهــم يتهامسون مندهشين مما يشــاهدونه من أشياء داخل القصر.

يتميــز هـــذا المشهـد وهـــو الأخير في المسرحيـــة. بـدخـــول الجماعـــة مختبر التجربة. فتلك الممــرات التي عبرتها داخل القصر والتــي تبـدو مجهــولــة ومــرعبــة ومــزينــة بنفس الــوقـت بسحــر الجمال والترف الملكي، خلقت حالــة درامية عالية، فتــأثير المكــان وعبـــور متــاهــات القصر والخوف الذي بـداخل كل واحد كـل ذلك جعلهم يثرثرون بهمس وصل ذروته قبل ظهور الملك بلحظات.

«أصوات ـ الملك وبيده الصولجان

ـ ضوء كالشمس / لا ترفع رأسك

- في كل ركن كالأشباح
- في كل ركن وزاوية
- العرش عال/ والملك يتألق الشهب/الملك» (ص٣٢)

وعندما يسأل الملك. ماذا تريد الرعية من ملكها. يبدأ السقوط الجماعي. فالأصوات تختنق والكلمات تتقطع، وزكريا يردد/ الفيل يا ملك الزمان/ دون أن يردد أحد وراءه. إن هذه اللحظة الفنية الدرامية مزّقت زكريا وقطعته إلى جزأين، وخلقت في داخله صراعا حادا هو مزيج من الخيبة والفشل واليأس من الناس وفقدان الأمل... إن زكريا هو الذي يقترح تزويج الفيل فيلقى هذا الاقتراح الرضى التام لدى الملك فيصدر فرماناته بتزويجه وتعيين زكريا مرافقا دائما له وكذلك يكافئه على هذه الجرأة.

إن هذه النتيجة من الخيبة والهزيمة الكبيرة للناس وحياتهم ليست أكثر من مهزلة ونتيجة غير متوقعة إلا لمن يعرف الحكاية الشعبية من قبل. بعد هذا الانطفاء الذي أصاب الناس لحظة اشتعالهم وتوترهم، بما يحملونه من شكوى وتحولهم إلى الخضوع التام وسكوتهم واستماعهم إلى الفرامانات الملكية بشأن تزويج الفيل و.... إلخ. وترديدهم وراء زكريا/ أدام الله فضل الملك/ أدام الله فضل الملك/ كل ذلك بحشرجة وهزيمة لا حدود لها. لنسمع الملك يقول ضاحكا:

«مطلبكم أجيب تستطيعون الانصراف» (ص٣٦)

ومع لحظة انسحاب الناس بخطوات ذليلة، نكتشف أهمية التركيب الدرامي للعمل المسرحي والنتيجة المذهلة التي تبقى طويلة في الذاكرة دون أن تنسى.

وهذا يؤكد قدرة الكاتب على خلق صدمة فنية عالية مأخوذة من الحكاية الشعبية.

أما بالنسبة للنهاية البريختية للمسرحية فإنها تأتي كتأكيد على أن الأمر ليس أكثر من تمثيل وأنها ليست أكثر من حكاية. لكن الحكاية لم تنته وهناك حكايا كثيرة بعد.

الحكاية والنص المسرحي:

إذا قرأنا المسرحية وقارنّاها بالحكاية الأصلية. نجد أن تطابقا كبيرا قد حدث ما بين الاثنتين، فالتفاصيل والدقائق والخطوط العريضة للحكاية نجدها بشكل موسع وكبير في المسرحية. إن ونوس قد استفاد من الحكاية أكثر ما يمكن أن يكون، وهذا لا يقلل من شأن النص بل إنه يبرز قدرة الكاتب على استخلاص الحكاية وإعادة تركيبها وصياغتها وبث الروح فيها من جديد عبر المسرحية. بل خلقها كما لو أنها عمل خاص بحد ذاته، رغم التشابه الكبير بين نصه المسرحي والحكاية.

إن ونوس قد أعطى للحكاية أهمية كبيرة عندما حولها إلى عمل فني متكامل يبقى في أذهان الناس، وهنا سنتساءل أولا: لماذا اختار ونوس هذه الحكاية بالذات؟ ثانيا: كيف خلق أجواءها من جديد وما هي النتائج التي توصل إليها من خلال استخدامه للحكاية؟

اختار ونوس هذه الحكاية، لما فيها من عناصر هامة تساعد على خلق جو مسرحي.

فالحكاية بحد ذاتها مشوقة وذات مغزى وهي حكاية طريفة في الوقت نفسه، إن اختيار ونوس جاء بناء على

ذلك، فالعناصر كانت مساعدة وهي:

ـ وجود حدث في الحكاية، وهذا الحدث كما مرّ سابقا، هو اجتياح الفيل للمدينة، وقتله طفلا، وهدمه للبيوت وتخريب المزروعات والدكاكين، والسلطة المتمثلة بالملك هي «الباعث» في الحكاية. ولكن بشكل خفي وهي تظهر عبر آلتها القمعية المتسلطة «الفيل».

ـ وجود الطرف الآخر «المبعوث إليه» الناس، الذين وقع عليهم الفعل.

ـ وجود بطل درامي، تمثل في مسرحية ونوس بـ «زكريا» وهو الشخص الذي يقود الناس إلى الملك ويصاب بالخيبة.

ـ الحكاية تحمل في داخلها أجواء المسرحية التي تخضع للمقومات الكلاسيكية وتطور الأحداث وفق النسق الكلاسيكي، تقديم الشخصيات ـ عقدة ـ حل العقدة.

ـ الحكاية تحمل في داخلها موضوعا هاما وهي تمس المجتمع وتكشف عن طبيعة الناس في ظروف محددة.

ـ وجود العنصر الهام الذي تحتاجه الدراما. التشويق والمفاجأة، فمن بداية الحكاية حتى نهايتها ننتظر ما سينتج عن مقابلة الملك. أما النهاية فكانت غير متوقعة وطريفة.

ـ أخيرا تقترب الحكاية كثيرا من مواقف ونوس الفكرية، وهي بشكل ما تعكس مفهوم ونوس عن الديمقراطية والحرية.

ولكن كيف خلق ونوس أجواء الحكاية من جديد؟ وما هي النتائج التي توصل إليها، الملاحظ أن الحكاية لم تختلف عن المسرحية بل تجد تشابها تاما ما بين الاثنين. وهنا نتساءل ما الذي فعله الكاتب إذا؟

إن التشابه لا يقلل من شأن النص، هناك خيط رفيع بين الحكاية والنص حافظ عليه ونوس وقد تجلى ذلك فيما يلي:

أولا: بقي الفيل رمزا للقوة الطاغية القمعية، أداة السلطة الحاكمة.

ثانيا: حافظ ونوس على الجانب الاجتماعي وعمقه فأعطى لهذا البعد بعدا سياسيا ربطه بالواقع العربي.

ثالثا: خلق مزيجا متجانسا ما بين الحكاية والواقع المعاصر، حيث أبقى شخصية الملك وعالمه وقصره الملكي الذي لا نجده إلا في الحكايات والأساطير، وكذلك أبقى الفيل على حاله كما في الحكاية، ولكنه صنع شخصيات الجانب الآخر. الرعيّة بالمفهوم الملكي فأعطاهم سمات الناس الذين نعرفهم في حياتنا ونلتقي بهم كثيرا. حتى شخصية زكريا جعلها نموذج الشخصية الثورية القريبة جدا من النماذج التي نعرفها في حياتنا، النماذج التي تحمل الشعارات السياسية وتطرح أفكار التنظيمات التي تطمح في التغير وكثيرا ما تصطدم بالمفهوم السائد عند الناس، أو الإرث الاجتماعي المتخلف الذي زرع الخوف والرعب في قلوبهم. وجعلهم أشباه بشر، ولهذا السبب أعطاهم ونوس أرقاما ولم يميز واحدهم عن الآخر.

رابعا: بهذا المزج بين الحكاية والواقع، أعطى للمسرحية امتدادا تاريخيا حتى الزمن المعاصر، وكأن الحدث الذي وقع في الماضي البعيد مستمر حتى هذا العصر، فعلى الرغم من التقدم والتطور ما زالت الفيلة تدوس الناس وتزرع الرعب في قلوبهم.

١ ـ ونوس سعدالله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧١.

البنـــــاء الـــدرامـــي في مسـرحيـة

مذكرة الزائر الغريب

تأليف: د. حســن فتح الباب   قراءة: طــارق حسن محمــد

لقد قام أرسطو بتحديد عناصر البناء الدرامي في كتابه «فن الشعر» (١)، وتلاه هوراس منظر الرومان، ثم كثيرون حتى ت. س. إليوت، الوكيل الرسمي لعلم الجمال، وهو الذي وضع نصائح للكاتب الدرامي كي يسترشد بها.

وكما نعرف، فإن التراجيديا، كانت تكتب في كل العصور بلغة شعرية، حتى جاءت النزعات الطبيعية والواقعية وتيارات ضد الواقعية فهاجمت الشعر في الدراما لأنه لا يستعمل في الحياة اليومية، وما يهمنا، هو مجموعة القواعد والأسس التي وضعها عبقري الإغريق، وتتلخص في النقاط التالية:

١ ـ القصة والحدوتة

٢ ـ الصراع ـ البطل التراجيدي

٣ ـ الحوار ـ الكورس

٤ ـ الحدث الدرامي

٥ ـ الشخصيات

وبداية، ودون مجاملة، فإن مسرحية «محاكمة الزائر الغريب» تحتوي على هذه العناصر جميعا، فهناك قصة وفكرة ملخصها الصراع بين الخير والشر وبين البراءة والدنس وبين الماضي الأصيل والحاضر الممسوخ المزيف، وقراءة عناصر البناء الدرامي هي المدخل لتحليل المسرحية.

ولكن ما هو الصراع بين الخير والشر؟ ماذا تعني لفظة «صراع»؟

هناك عدة أنواع من الصراع، فالمصارعة الرومانية وكرة القدم ودفاع الإنسان عن نفسه، كل هذا يندرج تحت مسمى الصراع، ولكنه ليس صراعا دراميا، لأنه ليس صراعا يترتب عليه تحديد مصير إنسان أو أمة، بل هو صراع جسماني عادي.

إن الصراع الدرامي، هو ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض المسرحي، ولابد للكتلتين المتصارعتين من تكافؤ أو شبه تكافؤ، الخير مقابل الشر، وهو صراع إرادي، تحاول فيه إحدى القوتين كسر إرادة القوة الأخرى، وهذا ما يعطيه استمراريته و«ديناميكيته».

ويتناول الدكتور عبدالعزيز حمودة في كتابه «البناء الدرامي» نقطة مهمة تخص مسرحيتنا إذ يقول (هل معنى هذا أن ما يسمونه بمسرح الفكر خال من الصراع؟ نحن لم نقل ذلك فالصراع موجود، صراع تتناطح فيه الأفكار، وتلك نقطة الضعف الرئيسية في مسرح الفكر هذا. لأن الصراع يجب أن يكون بين إرادات إنسانية)....(٢).

وينطبق مفهوم الصراع، كما حدده د. حموده نقلا عن المعلم الأول على مسرحيتنا التي وصفها أحد الكتاب بأنها مسرحية فكر، فهي تقدم أفكارا ولكن لا تنزلق إلى هاوية مسرح الفكر البارد، الذي يتجمد، ذلك لأنها تقدم شخصيات من لحم ودم، تشع بالإنسانية، إذ ارتبط المتنبي بطل المسرحية لدى العرب بأنه شاعر مجدد، محب ومدافع عن الحق، كما أن أعضاء البرلمان والمحكمة والشويعر شخصيات تمثل، في جانب آخر، قوى الشر التي تحاول أن تقهر الخير الذي أتى من أجله المتنبي، ولهذا، فإن مسرحيتنا بعيدة كل البعد عن المسرح الفكري وإن كانت تتناول الفكر كمادة للمعالجة.

وهي تحتوي على أبعاد فلسفية، مثلها مثل مسرح أرابال وغيره من المعاصرين الذي يمنحون معالجاتهم مسحة فلسفية على اعتبار أن الفلسفة جزء من مكونات الشخصية الإنسانية والدرامية المعاصرة.

وحدد المعلم الأول أنواع الصراع، فهناك المستوى الرأسي والآخر أفقي، أما الرأسي: فهو صراع بين الإنسان ـــ عموما ـــ وبين القدر، سواء كان آلهة أو قوى غيبية أو أنصاف آلهة، والمستوى الأفقي يتحدد في الصراع بين الإنسان وبين قوى الشر في المجتمع، وهذا ينطبق على صراع المتنبي وجماعته ضد قوى الشر المحيطة:

الأولى، القوى الشريرة التي تبتلع ثروات الوطن وتضع الحواجز بين الحدود وتسد الأفواه المطالبة بحرية الرأي وتتاجر بآلام البسطاء وجوعهم ومصيرهم.

الثانية، هي القوى المستفيدة أو المجندة لخدمة القوى الأكبر، وتتمثل في الشويعر والمدعى العام والمحكمة. بل وهناك نوع أفقي من الصراع، وهو صراع الإنسان مع نفسه، وأعتقد أن المتنبي خال من هذا الخلل فهو شخصية سوية مثالية، واغترابه ظاهرة يستوى فيها مع كبار

المبدعين.

ولابد أن يتضمن الصراع عنصري: (الاكتشاف والتحول) أي أن تكتشف الشخصية الدرامية الخلل في المجتمع ومن ثم تبدأ في الاتجاه نحوه، كما حدث مع المتنبي، أو أن تتجه قوى الظلام بدافع الشر إلى الخير كي تهدمه، ولكن الخير يكتشف خططها ومن ثم يتصدى لها ويستطيع أن يهزمها.

والصراع أيضا هنا في مسرحية «محاكمة الزائر الغريب» له أكثر من خط، فهناك خط رئيسي وهو صراع بين الخير المتمثل في المتنبي، والشر المتجسد في أصحاب المصالح، ولكنه يسير على طريق به محطات، فهو أولا يلتقي بالشويعر ثم يشي هذا به، فيقدم لمحاكمة، وفيها يمارس المدعي العام قهره الشرير، والمحطة الثانية هي مساعدة السيدة للمتنبي على الهروب والتخفي، ثم ــ مرة أخرى ــ وبمنتهى البراءة يسلم نفسه إلى برلمان الشعب، معتقدا أنه منبر حر، ولكنه يفاجأ بمحاكمة أخرى وإن كانت تلبس ثوب الديموقراطية، إلا أن أنيابها أكثر شراسة من الديكتاتورية وهذا هو الخطأ المأساوي للمتنبي.

مراحل ومحطات الصراع إذن متوفرة، وكذلك مستوياته، وتتوافر في المسرحية عناصره ودوافعه الذاتية والموضوعية التي وعاها الكاتب أثناء إبداعه لهذا العمل الفني.

ولأن الصدفة في العمل المسرحي ليس لها مكان، ولايوجد صراع بالصدفة كي تدخله الشخوص، لأن لها إرادة كما قلنا، فإن البطل المأسوى في غياب عنصر الصدفة، يصبح مسؤولا مسئولية يتفاوت حدها من عمل لآخر، ومن عصر إلى عصر، لكنه مسؤول، وما يحدث للبطل الدرامي بعد ارتكابه الخطأ المأسوى ليس عقابا من الآلهة، وإنما تطهير، وهذا ما أود أن أشير إليه بخصوص مقتل المتنبي، فهو لم يعاقب من قبل ربه ولم يقع في يد الغدر لأنه مخطىء، بل إن المراد هو الوصول بالبطل المأسوى إلى هذه العملية المهمة وهي التخلص من خطئه الذي ارتكبه بتطهيره منه، فإما أن يفقأ عينيه مثل أوديب أو يأتي إلينا صوتا فقط مثل المتنبي في نهاية المسرحية ليبشر بالخلاص.

«أليس هذا ما يقصده أرسطو بقوله (إن الفن يكمل ما تفشل فيه الطبيعة، أو يحاكي الأجزاء الناقصة)؟ الواقع أن الفنان المبدع بتقديمه للصراع بهذه الصورة يصبح فعلا تجسيدا لهذا القول لأنه يصور الطبيعة بصورة أحسن مما هي عليه!!».....(٣).

الحوار

لاشك أن الحوار هو الفارق الأساسي بين المسرحية كفن أدائي وبين القصة كفن أدبي، وهذه الفوارق تنقسم إلى أجزاء ثلاثة هي:

أ ـ فوارق في الأداة.

ب ـ فوارق في موضوع المحاكاة.

ج ـ فوارق في طريقة المحاكاة.

فالرسام يستخدم الخطوط والألوان كأدوات للتعبير على حد قول أرسطو، بينما يستخدم الشاعر الكلمات والإيقاع، وتلك هي الفوارق الناتجة عن تباين وسيلة أو وسائل التعبير المستخدمة في المحاكاة، وهذا مالمسناه، فالمؤلف يستخدم الكلمة لمحاكاة مأساة المتنبي في قرننا العشرين، ثم الإيقاع والمقصود به اختلاف الأوزان والتفعيلات من

شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، أما الفارق الثاني فهو في الموضوع، ويوضحها أرسطو أكثر حين يشير إلى أن الأشياء التي يحاكيها المؤلف أو المقلد على حد قوله، هي أفعال يقوم بها أناس هم بالضرورة إما خيّرون أو غير خيّرين.

وتبعا لذلك فإن الأشخاص كما يبدون في المحاكاة لابد أن يكونوا إما فوق مستوى البشر في الخير، أو أدنى منهم أو مثلهم تماما، وهذا الفارق الثاني يتحكم بشكل أساسي في التفرقة بين التراجيديا والكوميديا، فالأولى معروفة، أما الثانية فهي تصور الناس أو الشخصيات وهي تمارس أفعالا أدنى مما يمارسه الإنسان العادي وبالتالي تثير الضحك.

إن مأساة «الزائر الغريب» وكذلك «محاكمته» هي بالضرورة، حسب أرسطو، تراجيديا، ولكن الفارقة الثالثة بين الفنون والآداب تلقي ضوءا مباشرا على الحوار وأهميته، فأرسطو يشترط أن يكون الفارق بين المسرحية والقصة في الطريقة التي يقدم بها كل شيء تتم محاكاته، فحتى حينما يستخدم الشعراء نفس الوسيلة ونفس الموضوع، فإن الشاعر قد يتحدث في وقت من الأوقات بإسلوب السرد، وفي وقت آخر قد يتحدث متخفيا وراء شخصية من الشخصيات، وقد تأخذ محاكاته شكل تقديم القصة كلها دراميا وتقديم شخصياته وهي تقوم فعلا بعمل الأشياء التي يصفها، والسرد والتجسيد هما الفارقان بين الملحمة والتراجيديا، وعلى ذلك فإن مسرحيتنا لا تقدم سردا لقضية المتنبي، لأنها لا تحاكي ما فعلته قوى الشر في المجتمع بل تحاكي «محاكمة المتنبي»، فهي تنتمي إلى التراجيديا وتخرج عن كونها ملحمة.

ولأن مهمة الكاتب القصصي والملحمي أسهل لأنه يحكي وليس مطلوبا منه أن يبذل جهده في التجسيد والتخليق أمامنا، فإن مهمة الكاتب المسرحي تصبح أصعب.

ومن نواحي التجديد في هذه المسرحية، عدم التقيد بوحدتي الزمان والمكان اللتين اشترط أرسطو أن تتم المأساة فيهما، فشكسبير هو أول من كسرهما، ومن بعده جاء الطوفان.

وإذا كان القصاص يسرد، فليس أمام الكاتب المسرحي سوى الحوار، وبالطبع فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا مسرحيا، وليس كل شكل أدبي قد أخذ شكل الحوار يصبح مسرحا، فلابد للحوار المسرحي الدرامي من عناصر هامة، ولكن ما هي وظيفته أولا:

الحوار هو أداة لتقديم حدث درامي للمشاهد، أو وعاء يختاره المؤلف لتقديم حدث يصور صراعا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى. كذلك فإنه يصف الشخصيات من حيث أنه وسيلة للتعبير لدى الشخوص في المسرح. كما أنه يعتمد على عدة نقاط:

(١) فهو مقتصد قدر الإمكان

(٢) يدفع الحدث إلى الأمام

(٣) يعبر عن الزمان والمكان اللذين تجرى فيهما الأحداث.

وهذا واضح في أكثر من موقف في «محاكمة الزائر الغريب»، والدكتور عبدالعزيز حمودة يقول في شأن الحوار الطويل والذي تأخذه فئة من النقاد على بعض المسرحيات التي يتسم فيها الحوار بين الشخصيات بالطول وخصوصا في المسرحيات الشعرية يقول الناقد: «وإذا أخذنا مسرح شكسبير مثلا وجدنا أن روائعه تمتلىء بجمل طويلة تنطق فيها

الشخصية أحيانا فيما يسمى بالمناجاة الداخلية، وأحيانا أخرى تنطق جملا ليس من المفروض أن يسمعها ممثل معين على المسرح، وكلها أو معظمها طويلة، ومع ذلك، فإن الفنان العبقري ينجح في إبقاء الصراع على حدّته دون تباطؤ أو تعطيل للحركة العامة للحدث»...(٤).

ولايمكن إذن أن نصف الحوار في محاكمة الزائر الغريب بالطول، ولكنه الحوار المقتصد الذي يغذي جذور المعنى، ويصل إلى أوراقه. الحوار مشبع، وإذا كان الاقتصاد في الحوار سيأتي على حساب المعاني والشحنات العاطفية والدرامية فلا أهلا به، وإنما إذا جاءت الدراما والعواطف والأفكار مشبعة بحيث طال بعض الشيء حوارها فإن هذا لا يضعف المسرحية، ولا أجد دليلا أعظم من من هذا المثال:ـ

ممثل الحزب: لا صوت على صوتي يعلو

لا قوة فوق القانون ونحن نشرّعه

لاسيد للمجلس غير قراره

رئيس البرلمان: لكنا ديمقراطيون نرحب بحوار بنّاء حر

ما لم تتجاوز ما تعرف من خط أحمر

فلنسمع منك الآن بيان المتنبي

المتنبي: لا جدوى من إصلاح وهمي أو فعلي

تتصارع غيه آراء أو أهواء

ما لم تحسم مشكلة المنبت والمذهب

قولوا: من أنتم؟..... إلخ (٥).

الكورس

بدلا من أن نرى الكورس الإغريقي الذي أصبح الآن غير مستحب في المسرح المعاصر، فإن المؤلف لجأ إلى تقسيم أغاني الكورس على ألسنة شخصيات مجردة أعطاها أرقاما كي تسرد معلومات وتقدم الأحداث وهي حيلة درامية راقية تحترم المشاهد المعاصر، لأنها تعتمد على الحوار وفي نفس الوقت تحقق للكاتب فرصة سرد الزمان والمكان وطبيعة الصراع وتقديم جزء من الحدوتة وأيضا تقديم الشخصيات وحالتها النفسية. ولنر هذه الأمثلة:

الرجل (٥):........ من أوشك أن يخترق الأفق إلينا

والعالم مسكون بالشبهات ومحتشد بالدخلاء؟

ما أحسب إلا أن القادم ضيفٌ

طيفٌ من أيام المجد العربيّ الغابر

يأتينا مُدّرعا بالحق»....(٦).

الحدث

الحدث الدرامي يتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل، وأيضا لابد للحدث أن يكون جادا، بمعنى أن كل خطوة أو محطة فيه لايمكن الرجوع فيها، والنتائج بالتالي تصبح خطيرة وحتمية وخصوصا بعد أن يرتكب البطل خطأه التراجيدي الذي يقوده إلى الهامارتيا أو السقطة. وفي مسرحية «محاكمة الزائر الغريب» نجد مفهوم أرسطو السابق يطبقه المؤلف ببراعة، ففي الوقت الذي يكون فيه النظام القائم في المجتمع قبل ارتكاب المتنبي للخطأ المأساوي نظاما فاسدا من الجذر حتى الرأس، نراه يخطىء حينما يهز ذلك النظام في مجتمعه مما يجلب عليه النقمة. فعنف النظام الذي يحاول المتنبي أن يهدمه هو رد فعل طبيعي، وخطأ المتنبي يكمن في أنه أصر

على الذهاب متطوعا إلى مجلس الشعب، ويكتمل الخطأ حين يواجه المجلس ويعرى وجوده الصوري، ونشاهد هنا اختلاط الكوميديا بالمأساة وهو من أجمل مشاهد المسرحية، وبسبب الكوميديا والسخرية يزداد المشهد مأسوية وعمقا، فهذا المجتمع الفاسد هو الذي يسحق البطل في النهاية.

ممثل الحزب: (ساخرا) أنت المهديُّ المنتظرُ

أمنا

نحن غمار الناس

صدّقنا

والآن أفدنا، ياسيدنا، ما العملُ

من أجل خلاص الأمة

وزوال الغمة؟

المتنبي: نَحّوا عنى أسلوب الإرهاب الفكري

حتى أصدقكم في القول

ممثل الحزب: قد نحّيناه فهيا اصدقنا القول

المتنبي: امسحوا دمع اليتامى والأيامى في القرى

وعذابات الأزقة

ودَعوا السَيارة الفارهة السوداء حينا

ثم قوموا راجلين

لتجوبوا مرة قاع المدينة

بين آلاف البيوت الأضرحة

عندها كل الإجابات إذا ما سُئلت

فاسألوها لن تَضنّ..... إلخ (٧)

الحدث والبطل المأسوي

هل الخطأ ناتج عن صدفة خطأ؟

هل الخطأ ناتج عن علم واختيار؟

بهذا التساؤل نبدأ فنقول: إنه لكي يكون البطل التراجيدي مسئولا مسئولية كاملة أخلاقيا، يجب عليه أن يعلم مقدما بطبيعة ما هو مقدم عليه ومدى عواقبه، بشرط أن يكون خطأه غير مندرج تحت طبيعة الشر، بل هو الخطأ الناتج عن ضعف بشرى في البطل، أي أنه يتشابه مع البشر في تلك النقطة، وهي عند المتنبي المثالية الزائدة، بل إن أرسطو يذهب إلى حد قوله إن هذا الخطأ هو سبب تعاطفنا مع البطل لأكثر من سبب، أولا لأنه إنسان مثلنا، ارتكب خطأه في لحظة ضعف قد يمر بها أي إنسان، فذهابه إلى مجلس الشعب طائعا، ومثاليته هذه يمكن أن تحدث لأي منا، ولهذا نحس بضخامة العقاب بصرف النظر عن الخطأ الذي ارتكبه المتنبي، وسبب آخر وهو إدراكه منذ لحظة ارتكاب الخطأ أن العقاب أمر لا مفر منه وأن لكل موقف ثمنه.

السيدة: لمَ يعلو السفهاء

فوق هام الشرفاء؟

لمَ يمضي الأنبياء

قبَل أن تبتلع الأرض خطايانا

وتزكو بدماء الشهداء؟ (٨)

فهل كان خطأ المتنبي نتيجة ثقته الزائدة وعدم إدراكه أن المجلس هو مُشرِّع النظام؟

إن المؤلف يقدم لنا شخصية المتنبي على أنه رجل سريع الغضب تجاه الحق، وسريع الرد على الخارجين عن حدود الأخلاق والمثل العليا وهي نظم أخرى تعادل النظام الوضعي وإن كانت تناقضه في الأغلب الأعم، وهذا يذكرنا بمأساة أنتيجون ووقوفها ضد خالها ومع القوانين السماوية التي تحتم إكرام الموتى بدفنهم، ولهذا تلقى سقطتها، فتتحول من إنسان إلى إلهة، فهل تحول المتنبي إلى إله كما حدث مع أنتيجون؟

ليس السبب الأساسي في سقوط المتنبي

هـو مثاليتـه، أو لتحريضـه العـامة ضـد النظام، وإنما السبب هو أن وجوده يعرى أوجه الفسـاد. كما أن عدم سكوتـه وقوة منطقة يلعبان دورا في الإجهـاز عليه، فهل هذا قدر بالمعنى الميتافيزيقي الإغريقي؟

لقد تطـور مفهوم القدريـة في العصور التاليـة وخصوصا بعد ظهـور الفلسفات الحديثـة، وبالتـالي فإن مسئـولية البطـل المعاصر تبـدو أكثر مـن مسئوليـة البطل الإغريقي، ذلك لأن المجتمـع الإغريقي كله كان يستسلم للميتافيزقا، أما اليوم فهناك تداخلات منها حـرية الإنسان في أن يكون ما يـريد في مقـابل القـدرية الكـلاسيكية والتنويعات عليها.

فـالمتنبـي شـاعـر واع، مفكـر، قـائد، والقائد دائما مسئول عما يفعل بل وملتزم باختياراته، وفي سبيل ذلـك المبدأ قد يدفع الثمن إذا تعـارض مع أصحاب المصـالح. والتصـادم حتمـي وقـدري معـا بينـه وبينهم. ويبقـى تفسير واحد حـول موت المتنبي مرتبـط بعنصر الحدث: هل الحدث في المسرحية بسيـط أم مركـب؟ فأرسطـو يقـول إن الحدث المركـب يختلـف عـن البسيـط في أنـه مقترن بـالاكتشـاف والانقـلاب أو بـأحـدهما، والتفسير بـأن المتنبي عندما علم باستحالة تحقيق مبدأه، فانتحر، هو تفسير آلي وسهل، أما التفسير الذي من داخل النص ومن نسيجه البنائي والأكثر منطقيـة واتساقـا مع المسرحيـة، فهو أن المتنبي قد اكتشـف الفساد ومدى عمقه، ثم سمعنـا عن طريق السرد أنـه قد انتحر، وهـذا يقبل التفسير بـأنه تعـرض لمحاولة اغتيال، أي استنحـر، بمعنى قتله من مجهولين هم أعداؤه من ذوي السلطة بطريقة توحي أنه لقى حتفه بيديه.

والموت هنا يأخذ بعدا أسطوريا جديدا، فحين يرحـل، المتنبي بجسده تظـل روحه الثوريـة، وبذلـك يخلد كـرمز، متمثـلا في جيـل آخر ممتـد بعـده. ويشبه هـذا رأى الفيلسـوف «كـانت» في تـأسيـس القـول بـالخلود على اعتبـارات أخـلاقية «ليـس الموت إلا القناع الذي يخفـي وراءه نشاطا أكثر عمقـا وأقوى مغزى و«أن مـا يسميه القانـون بالموت هو الظهـر المرئي لحياتي (الأسمـى) وهذه الحيـاة (الأسمى) هــي الحياة الأخـلاقية... وما يسمـى بالموت لا يمكـن أن يقطع عملي لأن عملي ينبغـي أن ينجز لأنني يتعين على أن أقوم بمهمتـي، فليس هناك حد لحياتي، إنني خالد».(٩)

كما نـــرى هـــذه النظـــرة عنـــد الـــرومـــانسيين».... فعبر الموت تقـــوى الحيـاة، لأنـه يفتـح الأبـواب المنفيـة إلى الخلود وإلى مـا هو فـائق للطبيعة، والموت أسـاسـا ليس عكس الحيـاة، وانما هـو اكتمالها».(١٠)

كما أن «حركة الزمن باتجاه الموت هي أيضا حال الولادة والولادة الثـانية. لذلك نجد الزمـن من هرقليطس إلى بـرجسون، متتـابعـا مـع الصيرورة»(١١)، وإنـه بـإضفـاء المتنبـي على فكـرة الموت بعـدا أسطـوريا «تكـون هناك وقفـة للزمـن في عـالم الصـور الأسطوريـة التـي تعكـس الأنماط الـدوريـة لإمكـانـات الـوجـود الإنساني الثابتة»(١٢).

المؤلف والتجديد في المسرحية

بعد هذه القـراءة التحليلية في مسرحية «محاكمة الزائر الغريـب» نعرج قليلا على الهوية الفنيـة للمؤلف الشـاعر الـدكتور حسن فتح الباب، وبداية نقرأ هذه الأسطر على لسـان (ارنست فيشر) الـذي يقـول: «وإن الموضـوع ليرتقـع إلى مستـوى المضمون من خلال مـوقف الفنان وحده،

لأن المضمـون ليـس مجرد مـا يقـدمـه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق، وبـأي درجـة مـن الـوعـي الاجتماعـي والفردي»....(١٣).

وعلى هـذا الأساس يمكـن القول بـأن الشاعر مؤلف المسرحية الذي عاش حياته مشحـونـا بـالصراع مـابين الـواجـب والعاطفة، ما بين التزامـه بعمله الوظيفي الرسمـي وبين مشاعـره تجاه المظلومين والمسحـوقين في المجتمـع قـد استجـاب لعـاطفتـه الانسـانية ومنحهـا مسـاحـة التنفس كـي تنطلق وتعانق النـاس في كل ربـوع مصر، وضحـى بـالكثير مـن المال والـوقت والـوعود الـوظيفية وإغـراءات السلطة.

ومن ثـم فإن الموقـف الذي يتخـذه في مسرحيته متسق كل الاتساق مع طبيعته، ومـع اختياره الـوجودي متـزودا بتراث الانسـانيـة في الآداب والفنـون والعلـوم الإنسانية حتى أنه حينما اختار موضوعا للـدراسـة بغيـة الحصـول على درجـة الـدكتوراه كـان هـذا الموضوع في نطـاق القـانـون الـدولي، وذلـك في سبيـل تغيير الواقع الاجتماعي منحازا بذلك إلى الشعب الذي أحبـه وآمن بـه، فبدايتـه كانـت مع الشعر، الـذي هو أداة رئيسيـة من أدوات الدكتور حسن فتح الباب للتعبير عن آرائه وأفكاره وشحناته العاطفية تجاه القضايا المصرية، ثم أداة متطورة للكفاح الفكري والحضـاري في مـواجهـة قهـر السلطـة المنعكـس على وجـوه الفقراء مـن أمثـال متـولى الصيـاد وبـائع الفـل وغيرهما....(١٤).

وهكذا نـرى الإبداع عنـد حسن فتـح الباب وسيلـة اتصال لخلـق مساحـة من التفـاعل مـع النـاس وقضـاياهـم، وعلى مستوى آخر، تعبيرا عنهم، بـاعتباره قناة واعية ومثقفة تعرف كيف ومتى تقول.

ولاشك أن الموقف الاجتماعـي للكاتب يحسب له، ويرتفع بـه درجات متقدمة في سلم الإبداع ليصل إلى آفـاق عالمية لا تقل في مستواهـا عن بـريخت وجوركـي على سبيل المثال.

الهوامش

(١) أرسطـو ــ فـن الشعـر ــ تـرجمة عبدالرحمن بدوي ـ دار الثقافة بيروت ـ دون تاريخ

(٢) د. عبدالعزيز حمودة ـ البناء الدرامي ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٧٧ ـ ص ١٢٤.

(٣) د. حمودة ــ المرجـع السبـاق ــ ص ١٤٥

(٤) د. حمودة ــ المرجـع السابـق ــ ص ١٧٠

(٥) د. حسـن فتـح البـاب ــ مسرحيـة محاكمة الـزائر الغريـب ـ منشـورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٩٣ ص ١٤٥

(٦) المسرحية ص ١٤

(٧) المسرحية ص ١٣٦

(٨) المسرحية ص ١٦٥

(٩) جاك شورون ـ الموت في الفكر الغربي ـ ترجمة كامل يوسـف حسين ـ عالم المعرفة ـ عدد رقم ٧٦ ـ أبـريل ١٩٨٤ ـ الكويت ص ١٦٠.

(١٠) جاك شورون ـ المرجـع السابق ص ١٦٨

(١١) هـانـز ميروف ـ الـزمـن والأدب ـ تـرجمة د. أسعد رزوق ــ مـؤسسة سجـل العرب ـ القاهرة ١٩٧٢ ص ٧٦

(١٢) هانز ميروف ـ المرجع السابق ـ ص ٩١

(١٣) ارنسـت فيشر ــ ضرورة الفـن ـ ترجمة أسعـد حليم ـ الهيئـة المصرية العـامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٦ ص ١٧٢

(١٤) أنظـر ديـوان (أحـداق الجيـاد) للشـاعر، الهيئـة العامـة للكتاب ــ القاهـرة ١٩٩٠



التجريبية وقضايا أخرى في المسرح العربي

○ عبد الرحمن حمادي

في كتابه «ألف باء القراءة» يروي عازرا باوندا الحكاية التالية:

عثر عالم على سمكة ملونة صغيرة فقدمها إلى تلميذه طالبا منه أن يصفها، فهتف التلميذ قائلا:

ـــ إنها سمكة مرجان، هذه سمكة مرجان بالتأكيد.

قال المعلم ضاحكا:

ـــ أعلم أنها كذلك، وإنما أريدك أن تصف السمكة لي.

وبعد مضي عدة دقائق عاد الرجل ومعه قائمة بأسماء الأصول البيولوجية التي تنتمي إليها السمكة، والفصيلة التي تميز اسمها العلمي الدارج، والتفاصيل التي استطاع الحصول عليها بالاستناد إلى الموسوعة، غير أن العالم قال ضاحكا مرة أخرى:

ـ ما زلت أريدك أن تصف السمكة لي، أين السمكة؟!

فانكفأ التلميذ إلى مراجعة كتبه الكثيرة المنهكة، ثم شرع في كتابة مقال يسرد فيه كل المعلومات التي توفرت لديه عن السمكة الصغيرة الملونة، وبعد مضي ثلاثة أسابيع، كانت السمكة الملونة الصغيرة قد بدأت تتحلل، فشحبت ألوانها، ثم طفت على سطح الوعاء الزجاجي الذي كانت موضوعة فيه.

هذه الحكاية لا أعرف لماذا تبرز أمامي كلما هممت بالحديث عن التجريبية في المسرح العربي، أعني التجريبية التي ما زال أصحابها يعلنون أنهم يهدفون من خلالها إيجاد مسرح عربي مستقل عن *المسرح الأوروبي وهيمنته، ثم نرى التوصيفات والافتراضات والتجارب* تتوالى دون أي منهج محدد، في حين نلمس تراجعا مسرحيا ينذر بتحلل المسرح العربي وطفوه على السطح، مبرهنا على فشل دعاة الاستقلال عن المسرح

الأوروبي وعدم نجاح تجاربهم، وهو فشل شكل وما يزال يشكل سببا رئيسيا في تعزيز مكانة الشكل الأوروبي، بل إن هذا الفشل أعطى تبريرا للإمعان في التبعية، وتفاقم نظرة الإعجاب للمسرح الأوروبي والغربي، فنجد الشكل الغربي يمثل حضورا قويا عند عدد كبير من المسرحيين ومالكي زمام المسرح العربي، ممارسة وتصريحا برقي المسرح الغربي شكلا ومضمونا، وبالمديونية له كمثال للقياس على منواله، واعتماده كمصدر يعبّ منه المؤلفون والمقتبسون والمعربون، وكمثال نذكر سلسلة (من المسرح العالمي)(١) التي تترجم شهريا أعمال المسرح الغربي والأمريكي وغيرها من مسارح العالم، مع التعريف بأصحاب هذه الأعمال، وتقديمهم على إيحاء أنهم المثال الذي يجب أن يحتذى في التأليف المسرحي، ومع تقديرنا الشديد لهذه الجهود المخلصة تجاه المسرح، دعونا نتصور لو أن هذه الإمكانيات الكبيرة وظفت لنشر أعمال المسرحيين العرب، كم من الخدمات كانت ستؤديها لمسيرة المسرح العربي؟!

عموما، وعلى ذات المنوال تمعن مسارح القطاع العام في تقديم الأعمال المترجمة دون أن تلتفت للأعمال المحلية العربية، وتبريرها هو أن المسرح العربي (نصا على الأقل) ما زال دون المسرح الأوروبي، وكمثال نذكر تلك الضجة التي أثارها النقاد في سورية بعد مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية، فقد أشاروا إلى أن الحركة المسرحية في سورية تشهد تراجعا بيانيا ممثلا بهبوط المستوى تدريجيا عاما بعد عام، وهذا التراجع مرده إلى أن أغلب الفرق لا تقدم إلا نصوصا غربية مع إهمال واضح للنص المحلي، فالمسرح القومي في حلب قدم ومنذ تأسيسه عام ١٩٧٦ وخلال ستة مواسم مسرحية إحدى عشرة مسرحية، منها سبع مسرحيات أجنبية ـــ مسرحيتان عربيتان مصريتان ـ مسرحيتان عربيتان سوريتان، وقد تساءل النقاد في معرض هجومهم على الحركة المسرحية عن كيفية النهوض بالنص المحلي إذا لم نثق بكتابنا، ولماذا يعمد المخرج المحلي إلى الاتجاه نحو النصوص الأجنبية؟

هل نقول إذن إن المسرح العربي في أزمة؟!

نعم، هو كذلك، وسبب أزمته تأرجحه ما بين الاتباع ومحاولات الإبداع المستقل عن هيمنة المسرح الغربي، ومع أن الدعوة إلى مسرح عربي أصيل ما زالت هي الهم المشترك لدى أغلب المسرحيين العرب، فإن هيمنة الشكل الأوروبي ما زالت هي السائدة في المسرح العربي بشكل عام، وكل المحاولات الواعية للاستقلال ابتداء من محاولات يوسف إدريس مرورا بالحكيم ثم بالجماعات العربية المعاصرة هي تصورات تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحة العربية، فإن نجحت أي من هذه التصورات فإنها ستكون ولادة حقيقية لمسرح عربي سيلقى القبول عند أبناء هذه الأمة.

إن من حق المسرح العربي أن يجرب ويجرب، ولكن التجريب يكون نوعا من الترف عندما يقدم وجهات نظر شخصية، محتقرا بشكل كامل مسايرة الناس، ويكون سوقيا عندما يقدم ما يريده الناس بشكل كامل، وأي فن من الفنون إذا لم يقترن بحركة تجريبية معملية للبحث باستمرار عن الجديد وملاحقة التطورات العالمية، فإن النتيجة المؤكدة هي التكلس والجمود والتقهقر للخلف،

ولكن المشكلة مع تجاربنا المسرحية هي أن كل تجربة تطرح نفسها كنظرية، مع أن خلق نظرية ليس بهذه السهولة، بل يحتاج إلى فترة طويلة من التجارب، وهذه (التجارب — النظريات!!) تتناسى أن التبعية في المسرح ليست إلا أحد مظاهر التبعية الشاملة التي مازالت منطقتنا تعاني منها منذ المد الغربي العسكري والسياسي في بداية القرن الماضي، ولهذا لا نستطيع تحميل المسرح مسؤولية التحرر والانفلات بمفرده من آليات الغزو الغربي الجبارة التي تتغلغل بتنام في حياتنا الثقافية والإعلامية والاقتصادية والسياسية، بل لا بد من التكاتف بين كل فعاليات وأوجه الحضارة. ومن بينها كل مفردات الثقافة لمواجهة الهجمة على منطقتنا «في إطار استراتيجية استقلالية شاملة تقوم على بلورة الذات المركزية للحضارة العربية في تفاعل مع غيرنا على أسس التكافؤ والاحترام من أجل خير البشرية»(٢).

إن عيبا ما لم يلحق بثقافتنا المسرحية، ولا بمسرحنا العربي باتباعه ثقافة ذات نفوذ تاريخي كالثقافة الغربية المسرحية، ولكن العيب هو أن يواصل تبعيته دون وعي أو تصميم على أن يكون ممثلا شرعيا للثقافة العربية بأسرها، ولذا فإن البحث عن شكل جديد أو متطور للمستقبل ليدل على حيوية الثقافة وفعالياتها وإصرارها على دخول نادي المسرح العالمي عن جدارة، وللوصول إلى هذا الشكل المستقبلي يجب أن نبدأ بداية واعية بعيدة عن الارتجال والاندفاع الحماسي، وهذا لا يتم إلا على مستويين، الأول نظري من خلال الدراسات والأبحاث والتنظير المبني على أسس معقولة وعلمية، والثاني عملي من خلال التطبيق والتجارب المتأنية التي تخضع للتحليل والتقييم، ودون أن تعتبر هذه التجارب نفسها نظريات نهائية، وبذلك نصل إلى مسرح عربي له أساسه العلمي ومردوده الواقعي، وإن كان الوصول إلى هذا المسرح يحتاج إلى سنوات طويلة قادمة من العمل.

وقضايا أخرى:

إن الظاهرة المسرحية لا يمكن النظر إليها بمعزل عن الجوانب الثقافية الأخرى، ولكن المسرح يأخذ خصوصيته من كونه الفن الذي يخترق الجسم الاجتماعي ليبعث فيه الدفء ويقوي فيه الوعي، ويلبي حاجاته وطقوسه، ولهذا يجب أن يعطي قطاع المسرح نصيبه من الإمكانيات المادية، وأن تشمل هذه الإمكانيات كل الأطراف المتممة للعمل المسرحي (الممثل، المخرج، التقني) ذلك أن العمل المسرحي العربي ما زال أصحابه يمارسونه من باب الهواية، وهم يضطرون لأداء أعمال أخرى تؤمن لهم لقمة العيش، وحتى الذين ينضوون تحت لواء فرق القطاع العام كموظفين يتقاضون أجورا متدنية لا تمكنهم من التفرغ الكامل للمسرح، وغالبا ما تدخل هذه الأجور تحت بند (المكافآت) مما يجعل عروض القطاع العام في أغلب الحالات أداء لمهام وظيفية وحجوم عمل مطلوبة.

من القضايا الأخرى التي تطرح نفسها هي أن المسرح العربي حتى الآن لم ينجح في إيجاد معادلة (التقمص العاطفي) بينه وبين المتفرج العربي، ونعني بالتقمص العاطفي أن يجد المشاهد نفسه على خشبة المسرح، فعلم النفس يؤكد أن كل إنسان

يحمل في نفسه ممثلا، بعبارة أخرى أن كل إنسان هو ممثل بالتمني، يملك في أعماقه موهبة لعب أدوار الآخرين وتقليدهم، وهذه الحقيقة هي معادل للقدرة العالية التي يمنحها المسرح للمشاهد، المشاهد الذي هو ممثل في أعماقه، فهو ينتظر أن يرى على خشبة المسرح انعكاسا لنفسه وآرائه وذاته، وبالتالي يتعاطف هذا المشاهد مع أشخاص لا يشبهونه، ويندمج في مواقف لا تماثل مواقفه، ويتقبل هذه المواقف أو يرفضها، وهذه الأشياء الموجودة في أعماق المشاهد سماها علم النفس. بمصطلح «التقمص العاطفي» Empathy، ورأى فيها كتاب المسرح بشكل كبير، وذلك في محاولاته لإيجاد مسرح يوسع المشاركة العاطفية بينه وبين الجمهور، بحيث إن جميع العواطف يجب أن تكون مجال تفاعل متبادل بين المسرح أكبر عون للكاتب المسرحي كي يصل إلى جمهوره وقد استند بريخت على هذا المفهوم والمتفرج، وهذا يعني أن قوة المسرح الصحيحة هي أن يجعلنا نتصرف كمخلوقات ذات طاقة هائلة تعيش دورة حياة كاملة من النشاط، والمسرحية هي عالم مصغر من الحياة والطبيعة.

هذه الحقيقة مفقودة كصفة في المسرح العربي، فما يقدم غالبا إما أن يكون مترجما منقولا عن مسارح الأمم الأخرى، وإما أن يكون محاكاة وتقليدا لمضمون ما هو مترجم، وبالتالي قد تنجح هذه العروض إخراجيا، ولكنها لا تنجح في جذب المشاهد ولا في إيجاد التعاطف ما بينه وبين خشبة المسرح، لأن المشاهد في المحصلة لا يرى نفسه وآراءه ومعاناته على ما يؤدي فوق خشبة المشرح، ولا يتعاطف مع الشخصيات التي تؤدي أشياء لا تهمه، والبديل عند هذا المشاهد هو المسرح التجاري ومسرح الإلهاء الذي عرف من حيث لا يقصد كيف يستغل هذه الناحية، ويستأثر بتعاطف المشاهد، وبالتالي فإن من مهمات المسرح العربي حاليا إيجاد هذه العلاقة بينه وبين المشاهد، مع ملاحظة أن العروض الاحتفالية والغرائبية والتراثية التي جاءت ردا على الشكل الأوروبي لم تستطع أيضا أن توجد هذه العلاقة حتى الآن.

وما زلنا في بعض القضايا التي يعاني منها المسرح العربي فلا بد أن نتطرق للحوار، فما زال الخلاف حول كتاب الحوار المسرحي تماما، هل نكتبه بالفصحى أم بالعامية؟ بعض المهرجانات عكست صراحة هذا الخلاف عندما اتخذت قرارات بمنع العامية من النص المسرحي، وهو قرار ما زال مشروطا في الدعوات التي توجهها إدارات المهرجانات، مثل المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون الخليجي (٢٦ مارس إلى ٤ أبريل ـ ١٩٨٨) فقد اشترط أن يكون نص العرض مكتوبا بلغة عربية فصحى، ولكن يبدو أنه اصطدم بصعوبة تحقيق هذا الشرط، فتساهل في الدعوة للمهرجان المسرحي الثاني (١٩٨٩)، فاشترط أن يكون النص بالفصحى، أو باللهجة العامية القريبة من الفصحى، في حين نجد الكثيرين يتشددون على أن يكون الحوار المسرحي باللغة الفصحى، مع اعترافهم بأن المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصحى لن تلقى القبول اليوم من جمهورنا كما لو كانت مكتوبة بالعامية، ومرد ذلك إلى العادة التي اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل، فطبعت عليها الذوق العام للمتفرجين،

ولو جرت بغير ذلك لما أحس الجمهور اليوم بأي تعجب أو غرابة في مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصحى، وأكثر ما تكون هذه الإشكالية بروزا في أقطار المغرب العربي بسبب انعدام التقاليد المسرحية من جهة، وعدم مواكبة التأليف المسرحي فيها للحركة الأدبية المعاصرة من جهة أخرى، مما أعلى المؤلفين يتهيبون الكتابة في هذا الفن، أو يتلمسون طريقهم دون نجاح في غالب الأحيان، وبالتالي كانت المسرحية المؤلفة بالفصحى قليلة، وقد تجلت هذه الإشكالية في المهرجان المسرحي الأول الذي عقد بالجزائر عام ١٩٧١، فقد ظهرت خلال المهرجان ثلاث فئات، فئة دعت إلى لغة فصحى محلية دارجة عامية، وفئة دعت إلى لغة عربية فصيحة، وفئة دعت إلى لغة بين الفصيحة والعامية، وظهرت فئة ضمن هذه الفئات تثبت الحل الوسط بين الفصيحة والعامية، هذا بالإضافة إلى وجود تيار ينادي بمنع اللغة الفصحى عن المسرحية العربية لأن المسرحية يجب أن تعكس الواقع.

إن أصحاب هذه الإشكالية ينفون بنقاشاتهم خصوصية المسرح كبنية مغلقة تختلف عن البنى الإبداعية الأخرى، فللمسرح خصوصية من حيث هو تشكيل كلي لعناصر نصية وبصرية وإيقاعية وخشبة وفضاء مسرحي ومشاركة مع الجمهور وكسر جدار رابع.. إنهم ينفون خصوصية المسرح كلغة شاملة، ويلحقونه بأجناس المقروء والمكتوب المستقل عن عناصره الأخرى، لذلك يجب أن لا نقمع المسرح بفصحى جاهزة أو عامية جاهزة، أو بتوليفة مفبركة من عامية وفصحى، فقد تستدعي متطلبات بعض التجارب هذه اللغة أو تلك، أو الاثنين معا، ولكن لا يشكل ذاك قانونا جاهزا صالحا لكل التجارب، واللهجة المسرحية من ناحيتها التعبيرية عنصر من اللغة المسرحية، ولا يجوز ربط مجمل العناصر بهذا الجزء بمثل هذه القسرية، والمهم هو العمل المسرحي، إذ ما ينفع أن نكتب بالعامية المفصحة أو بالفصحى المقربة إذا كان ما نكتب لا ينتمي إلى لعبة المسرحية؟!

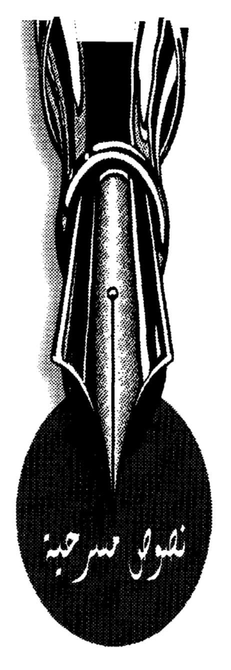
وبعد:

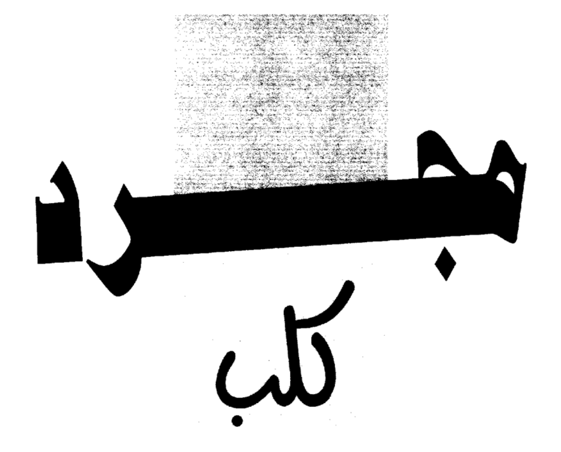
إنها بعض الإشكاليات التي يعاني منها المسرح العربي، وهي إشكاليات كثيرة لا يمكن لأي دراسة أن تلم بها أو بسبل الخروج منها كما يجب، وهذه السبل كانت وما زالت هما للمسرحيين العرب على اختلاف طروحاتهم وتنوعها، وما دمنا نشعر بالهم من واقع المسرح العربي، فإننا نتفاءل بأن ثمة نوافذ سيعبر منها الضوء لينير الفضاء المسرحي، عاجلا أم آجلا.

مصادر:

١ ــ بحثنا: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، العدد ٩٤ ـ ٩٥ ـ الرباط ـ ١٩٩٢

٢ ــ خلدون الشمعة ــ نحو بلورة مفهوم عربي للطليعة ــ مجلة الموقف الأدبي، العدد (١٠) ـ دمشق ـ ١٩٧٥.


نصوص مسرحية



مسـرحيـة

○ صفوان صفر - باريس

في حقل قبل ارتفاع الستـارة يُسمع تغريد طيور - صـوت طلقات من بنادق صيـد - وقـت ـــ حفيف خطـوات تقترب محدثـة ضجيجـا من جـراء تكسر الجذور اليابسة تحت الأقدام.

ترتفع الستارة

الوقت خـريف ... أشجار عاريـة وأوراق ذابلة تكسو أرض المكان ـــ زقزقة شحارير من جديد .....

رجل كهـل بمعطف شتوي سميـك وقبعة، يـدخل بتثاقـل من يمين المسرح، يدخن غليونه الغليظ، معلقا بندقية صيـد قديمة فوق كتفه - ينظر باهتمام في كل الاتجاهات ـــ يزفر من وقت لآخـر لكن لا يبدو قلقا ـــ يستند إلى شجرة على يسار المسرح.

محدثا نفسه: اللعنة على هذا الكلب ... المجنون ...... (برهة)
منذ ساعة وأنا أبحث عنه معقوف الذيل ..... ذاك...
القرود لا تعلم إلى أين ذهب .... (وقت)
لاشك وأنه يطارد الأرانب البرية أو يلهو مع إوزات الحقول ...
يتابع تدخين غليونه برتابة ـ فجأة يقفز من مكانه وينادي بصوت عال:
بارون!.....
ينظر بانتباه نحو البعيد ـ يجلس إلى جذع الشجرة
ساخرا: ذلك اللقيط اسمه «بارون»...
كان من الأجدر لو دعوته باسم نوعه الحقيقي .... نعم ... كلب .... مجرد كلب.
مترددا: ولكنه والحق يقال، كلب صيد نشيط ومن سلالة لا يستهان بها.... لولا طيشه ... آه.... الأحمق (يدخن ـ فترة)..
متغاضبا: سأجعله ـ يرقص كمشعوذ على قائمتيه الخلفيتين!... كلا ... على قائمة واحدة وأقسم على ذلك...
فالتعامل مع الكلاب يجب أن يتم وفق قوانين صارمة .... وإلا ... لسادت الفوضى واختلطت المفاهيم...
متفلسفا: على الصياد أن يعرف ماله وعلى الكلب أن يعرف ما عليه... هذا ما يدعى بقانون الطبيعة، بالمنطق، وإلا ... فما على ذلك الأخرق إلا أن يعتمر قبعتي ويحمل هذه البندقية في فمه ويصحبني معه إلى الغابات في الصباحات الباكرة.
(يدخن ـ ينظر نحو السماء متأملا (وقت)
ولكن، لابد وأنه يشعر بالملل معي .... نعم.... إن الحق ... كل الحق في جانبه ... إذ ماذا يمكن لكلب يافع نشيط أن يفعل بصحبته عجوز مثلي سوى تلقي الشتائم والركلات من وقت لآخر إذا كان لابد من ذلك! (وقت) أجل ... الشتائم ...
أقسم أنه يفهم تماما ما أجأر به ساعة الغضب ...
إنه شيطان حقيقي ... إبليس في هيئة كلب !
مستدركا: إحم!.... ما يهمني؟ ليفهم ما يفهم ذلك المتصابي .. لن يغير ذلك من الأمر شيئا، فأنا السيد في كل الحالات، وهو، ليس سوى كلب، مجرد كلب، وإن كان في أفضل الحالات كلب صيد من سلالة نبيلة!...
بشيء من الحذر: ولكني أكاد أقسم أنه يفهم كل شيء ... ليس كلبا عاديا ... كلا مختلف تماما عن الكلاب الأخرى، لا ينبح إلا وقت الضرورة، وقت الضرورة القصوى إذا صح التعبير، حين تكون هنالك حالة ما غير اعتيادية، طارىء ما بشكل أدق...
مهولا: وقتها، يرفع أذنيه نحو الأعلى، يقف على قوائمه الثلاثة ويثبت ذيله في الفراغ، ومن ثم ينبح بموسيقية وجرأة في مواجهة الخطر.
لا أبالغ إن قلت إنني أشعر بالطمأنينة بصحبته.
ينظر حوله حذرا ـ ثم يقفز فجأة ويصرخ: «بارون»! يتمشى قليلا ملتفا حول الشجرة ـ يعاود الجلوس ـ يدخن
متابعا: لقد بدأت أشعر بالقلق .. نعم، ابن الداعرة هذا لا يتركني مرتاح البال دقيقة واحدة ... (برهة)

ما العمل؟! .... منتصف النهار... وحتى الآن لم اصطد طيرا واحدا
يالي من عجوز سيىء الحظ! أجل، سيى الحظ، ولكن ذلك لا يمنع كوني سعيدا.
بسذاجة: هل أنا سعيد حقا؟ لا أدري، وما الفرق إن كنت سعيدا وسيىء الحظ في آن!
فلو لم أكن سيىء الحظ لما نسيت زجاجة الخمر هذا الصباح، ولكنت سعيدا جاء «بارون» أم هرول نحو الجحيم...
النبيذ يلائم الصيد أكثر من أي شيء آخر... يدفىء الروح.... يثبت اليد...
ولكن ... حسنا! ليس ذلك أسوأ ما يمكن أن يحدث لعجوز ـ سعيد ـ سيىء الحظ!
يقفز فجأة ويجأر: «بارون» ...
يتمشى قليلا مدخنا غليونه ـ ينظر نحو البعيد
يرجع إلى مكانه ...
متابعا: أشعر بالوحدة دون هذا اللعين ... (وقت)
لو كنت متزوجا لاختلف الأمر ... بل لاختلف الأمر تماما ـ (وقت)
(بحزن): تلك الحمقاء!....
جميلة كانت بعينيها السوداوين وقدها المشوق...
نعم، متعجرفة بعض الشيء بأنف شامخ ونظرات متعالية ...
ولكن ... قدّها!....
آه! .... لا يجب الركض وراء الأوهام .... تماما ... لا يجب الركض ... فحين تطير منك إوزة صافقة بجناحيها غرورك الذكري، فعليك ألا تيأس،اخفض فقط بندقيتك بتأن ودع تلك الإوزة لصياد آخر!....
معاودا: لقد كانت جميلة وهذا ما لاشك فيه ـ جميلة وكفى ــ والأمر لم يكن ليتعدى ذلك، إذ أنها كانت من ناحية أخرى حمقاء كدجاجة فوق شجرة! ولم تكن تجيد كغيرها من الفتيات أمور الطهي. (وقت)
بخيلاء: أما أنا! .... آه ... ها ... نعم، أنا هذا العجوز الذي لم يعد يعجب أحدا، فلقد كنت إبليسا حقيقيا! (ضاحكا بسذاجة) ها ... ها ... ها!
متابعا: وتلك! ... دجاجتي المصابة بالكبرياء، لم يكن يعجبها ذلك.
يبدو أنني كنت مغرما بها، نعم ... بها .. وحدها دون الأخريات ولكن الوقت يمر ... يمر مثل قطار محمل بالجنود ... والكل يغني ... وفجأة .. لا قطار ولا جنود ... ينتهي كل شيء كما بدأ، ووسط هذا الضجيج يذهب الآخرون ويرجعون كسلاحف مذعورة محملة بالذكريات (وقت ـ يدخن)
لعنة الله على هذا اللقيط
يقفز فجأة ويجأر: «بارون»! وقت ... يجلس ثانية
متابعا: إنه أحمق هو الآخر ... أيّ عذاب هذا!
كلب أحمق لأسوأ ألف مرة من امرأة حمقاء (وقت) ليذهب إلى الجحيم مقطوع الذنب ذاك!
(يأخذ بندقية الصيد بين يديه ـ يتفحصها مليا ـ يعيدها إلى كتفه ـ يشعل غليونه ـ فترة)
أرجو أنها لن تمطر اليوم ـ إن ذلك سوف يعني حتما العودة إلى المنزل وتمضية بقية

النهار وحيدا مهترئا أمام الموقد ....

كم أمقت هذا .. (وقت)

لو كنت شابا لما حسبت حسابا لا للمطر ولا لشيء آخر، أما الآن فالأمر يستدعي الحذر ...

موضحا: نسمة باردة وينتهي كل شيء!

يركض الكاهن من آخر الدنيا ليمتع ناظريه بجثتي العاجزة عن الحراك، إني أكرهه بنفس الحدة التي يكرهني إن لم يكن أكثر ولسبب لا نعرفه كلانا، ولكننا كرجلين محترمين مازلنا نتبادل مكرهين تحية الصباح المقتضبة من وقت لآخر

(وقت ـ يسمع عويل البط المذعور وزقزقة الشحارير)

معاودا: سأمزقه إربا ذلك «البارون»

سأقطع أذنيه ابن العاهرة ذاك...

سنرى ذلك فيما بعد

(يتأمل الطبيعة من حوله ـ وقت)

بحزن: إيه! .... لو كنت متزوجا لما شعرت بالوحدة هكذا، بالضيق ربما ... ولكن، تلك الحمقاء المتعجرفة رفضتني ...

أغلقت الباب في وجهي كما يقال وهرولت نحو وسادة أحلامها.

بخيلاء: هاها! ... حسنا فعلت، أجل حسنا فعلت، وألا لكنت اليوم مقيدا كمعزاة حلوب في المنزل، ولما كان بوسعي الذهاب للصيد وتدخين الغليون طيلة النهار. (وقت)

مفكرا: ترى ما حل بها؟!

بتهكم: لابد وأنها قد شاخت وأضحت بشعة الوجه بعجيزة ضخمة وأثداء متهدلة، وتسكن الآن في ملجأ للعجزة على قمة هضبة بعيدة مع أقرانها من الحالمات المتعجرفات العانسات....

بسذاجة: الحق عليها، رفضت الزواج مني؟ حسنا!....

عليها الآن أن تتحمل جراء ذلك (وقت)

لعنة الله على النساء... كلهن حمقاوات ... أجل...

فالرجل....، أي رجل كان، إن لم يعثر على زوجة صالحة، وهذا كثيرا ما يحدث، فإنه يقتني بندقية من مخزن ما، وكلبا من سلالة جيدة، ويتحول بين ليلة وضحاها إلى مغامر، إلى صياد يجوب العالم بحثا عن طريدة .... نعم.

أما المرأة، فملجأ العجزة هو ما ينتظرها في أفضل الحالات ... هنالك، حيث تفوح روائح حساء الكرنب وطقوس حياكة الصوف.

(وقت)

ولكن، أين ذهب ذلك الجرو!....

(يدخن ـ ينظر نحو السماء متأملا)

إنها لم تمطر اليوم، وهذا يعني أنني سوف أبقى وحيدا كغبي حسن الحظ في الحقل طيلة النهار (فترة)

آه ... ما أشهى هذا التبغ! (يدخل ـ وقت)

يدخل عن يسار المسرح صياد عجوز يرتدي ذات نوعية ملابس الرجل الأول ...

يحمل بندقية صيد على كتفه ــ يمشي بتثاقل ويبدو عليه التعب ــ يتوقف ـ ينظر نحو السماء مكلما نفسه بطريقة غير مضمونة تماما.

الرجل الأول ينظر إليه باستغراب وحذر.

الرجل الثاني لا يبدو عليه أنه رأى الرجل الأول

الرجل الثاني (مكلما نفسه): حسنا... حسنا! لن تمطر اليوم، أما في الغد فهذا مالا أستطيع التنبؤ به.

(يضع بندقية الصيد على الأرض ـ يهم بالجلوس ـ الرجل الأول يناديه)

الرجل الأول: هيه! ... أيها العجوز الطيب (الرجل الثاني يلتفت لا مباليا)

ألم تلتق في تجوالك بكلب صيد من سلالة جيدة؟!

لابد وأنك عبرت غابة البلوط ... أليس كذلك!

(الرجل الثاني ينظر إليه بحذر ـ يقترب منه)

الرجل الثاني: كلب صيد!... من سلالة جيدة! (فترة)

لا أدري، ربما!

لابد وأني التقيت بكلب صيد في جهة ما من الغابة (فترة) ليس هذا مستحيلا (يبقى واقفا)

الرجل الثاني: نعم ... السناجبة... محتمل جدا...

الرجل الأول: ولكن، كيف لي أن أعرف ما يفعله ذلك القذر! (فترة) إن اسمه هو «بارون».

لقد دعوته هكذا، كان جروا مسليا ويحب اللهو كالبارونات! (فترة) لابد وأنك صياد أيضا، نعم، واضح، فأنت تملك بندقية صيد .. إنها قديمة جدا، ولكن، لابد وأنها تصلح لصيد البط.

أما الآن، فإنهم يصنعون بنادق صيد حديثة قادرة أن تطلق عشر طلقات في الثانية الواحدة (وقت)

يا إلهي! ... لم هذا؟ ... فالصيد ليس حربا ضد الحيوانات...

ولكني لا أراك تصحب كلبا ـ هيه! ... واضح أنك تقنص طيور السمان.

نعم، في هذه الحالة لسنا بحاجة إلى كلب.

متعالما: فالسمان إن أردت الحق ليس طائرا كاملا، فهو كما يقول علماء الطبيعة، من الفصيلة الطيهوجية ـ أي من فصيلة الدجاجات ـ وأن تطلق على دجاجة فأمر لا يدعو لاصطحاب كلب....

الرجل الثاني: نعم، لا نفع للكلب إذا كنا نبحث عن طيور السمان.

(يجلس قرب الرجل الأول ـ يشعل غليونا)

متابعا: أما إذا أردنا اصطياد الخنزير البري فالحاجة إلى كلب تصبح أشبه بدعابة في غير محلها.

الرجل الأول: آه! ... الخنزير البري!...

(ينظر في عدة اتجاهات باحثا)

مكلما نفسه: أين ذهب ذلك «البارون»! (فترة)

مستدركا: نعم، الأمر مختلف مع الخنزير البري، كم أكره ذلك...

إنه بحاجة إلى فرقة عسكرية من القناصة هذا المخلوق

مهولا: والله... لأسطول من القنـاصة المرتزقة (فترة) ولكن، ليس بـإمكاني القول إن لحمه المطبوخ مع النبيذ لا يثير في أية عاطفة..

ينظر حوله ـ يقفز فجأة ـ يصرخ: «بارون»! (فترة) أتظن أنها سوف تمطر؟...

الرجل الثاني: لا أعتقد ذلك، رغـم أننا ما زلنا في منتصـف الخريف... إن ذلك يحدث من وقت لآخر، ولكني لا أعتقد ... كلا ... لن تمطر.

الرجل الأول: ولكنها أمطرت البارحة!

الرجل الثاني: ليس تماما... الأسبوع الماضي ربما

الرجل الأول: نعم ... أنت محق تماما... حدث ذلك منذ أيام .. الأسبوع الماضي

الرجل الثاني: بل أنا متـأكد تماما وقتها أحـاول إشعال مدفأة الحطـب، أما زوجتي فكانت ترش حبوب الذرة لإوزات الحظيرة.

الرجل الأول: آه!.. أنت متزوج إذن!....

يالك من رجل محظوظ! ... ألست محقا؟

الرجل الثاني: محظوظ! هل يبدو عليّ ذلك حقا؟

الرجل الأول: كلا .. ليس تماما، لا يبدو عليك سوى كونك صيادا لطيور البط ببندقية قديمة

مستدركا: عذرا، ربما أسأت التعبير، ولكني، كما اخبرتك، فهـم يصنعون اليوم بنادق صيد تطلـق عشرات الطلقات في الثانيـة، إنهم ليسوا سـوى حفنة من الجزاريـن.... نعم. أتدري ماذا يدعون ذلك؟

مهولا: التكنولـوجيا! ... هيا ... هيا.. أجـل بحق يوحنـا القديس... التكنولـوجيا! أيّ هراء!....

(تمطر الآن ـ الرجلان يخلعان معطفيهما ـ يضعانهما فوق رأسيهما على شكل خيمة ـ الحوار يدور بصوت عال بسبب الضجيج الذي يحدثه المطر)

الرجل الثاني: أترى... شيء لا يصدق ـ إنها تمطر الآن، كما لو أنه الشيء الوحيد الذي يمكن للسماء أن تفعله.

الرجل الأول: كان عليّ ألا أخـرج هذا النهـار، والأسوأ من ذلـك أني نسيت زجـاجة الخمر، ياله من يوم سيىء ـ لم اصطد حتى اللحظة طيرا واحدا ...

ما العمل؟! ... سأضطر كالعادة لتناول سمكة مشوية هذا المساء مع حساء البصل...

لقد سئمت من ذلك.. و«بارون» أيضا .. مثلي تماما... لا يحب السمك... يفضل الدجاج المسلوق ذلك المشعوذ ... مثلي تماما! لكم يشبهني «بارون»!

آه لـو رأيته ... ليـس كلبـا عاديـا، يفهم كـل شيء ولا ينبـح إلا وقت الضرورة. وقـت الضرورة القصوى إذا صح التعبير ... حين يكون هنالـك شيء ما مخالف لأحكام المألوف ... لقوانين الطبيعة ... نعم، مـن أجل ذلك أحتفظ به وأقدم له وجبته المفضلـة من الدجاج المسلوق.

الرجل الثاني: أما أنا، فلا أتعشى أبدا، بعكس كلبك هذا... ما اسمه ... «بارون»! ...

أجل ... آكل وجبة واحدة في اليوم ـ وقت الظهيرة غالبا ... أما في المساء فأكتفي بتدخين غليوني أمام المدفأة وأنا أقرأ الصحيفة

الرجل الأول آه! ... إن هذا حقا لا يصدق....
فأنـت تملك زوجة وبندقيـة صيد من أجل وجبـة واحدة في اليوم! أية حيـاة هذه! ... (فترة)
اسمع أيها الصديق، هل تسمح لي أن أناديك بـ صديق؟
(الرجل الثاني يتابع تدخين غليونه)
متابعا: نعم ... اسمع، أما أنا فلا زوجة لي، ولا أملك في هذه الدنيا سوى هذه البندقية بالإضـافة إلى ذلـك الماكر «بـارون»، ومع ذلـك، لا أحرم نفسي شيئـا، ثلاث وجبـات في اليوم... نعم، وأنـا من يطهي وليست الساحـرة بمقشتها الطويلة ... هـا ... ها!... تماما، ثلاث وجبـات وثلاث زجـاجات مـن النبيذ الأحمر أصنعـه بيدي، وأحيـانا اشتريـه من المدينة... ماذا تظن؟!...
ألا يبدو كل شيء على ما يرام! ... وأقسم لك أنه لكذلك
الرجل الثاني: لابد وأنك رجل سعيد
الرجل الأول (بخيلاء): ها... ها... ها!...
أما هذا، يعلم الله بأني رجل سعيد، ولكني، كما ترى، سيىء الحظ، فأنا لا زوجة لي.
الرجل الثاني (لا مباليا): نعم ... لازوجة .. يحدث ذلك ...
الرجل الأول: مستدركا: ولكن هذا ليس بذي بال، فأنـا في الواقع لست بحاجة ماسة لامرأة، إذ أني أجيد أمور الطهي والحياكة، كما أني بطبعـي لست ثرثارا، والنساء عموما لا يفضلن ذلك.
الرجل الثاني (متخلصا): نعم، لا يفضلن ذلك
الرجـل الأول (مصرا): النساء يفضلـن من يتكلـم كثيرا وحول أي شيء، عـن حالـة الطقس أو أسعار الخضار، وعن الأولاد....
(مقلدا): هذا الولـد كسول، والثاني عليه أن يعتنـي بنظافته، والثالـث لا يعرف كيف يفرق بين حرف الألف وعصا الساحرة...
وأنت كـأب، عليك أن تعطي رأيـك بكل هذا، وأن تهز برأسـك من وقت إلى آخـر دلالة الموافقة، أو أن تتجهـم وتأخذ مظهرا وقـورا أمام عجوزك المغناج حتـى لا تعد تجرؤ أن تطالبك بإعداد الطاولة... أليس هذا صحيحا؟!....
الرجل الثاني (نزقا): أجل... نعم ... ربما كان الحق معك، (ينظر نحو السماء) أرى أن المطر قد توقف، حسنا.. عليّ الرحيل ... نعم (ينهض) يوما سعيدا!
(يخرج ببـطء بينما الرجـل الأول ينظر ببـلاهـة! إليه ــ ينهـض هو الآخـر ـ يـدور كمصعوق ـ لا يدري ما يفعل يتمشى قليلا ـ يذرع خشبة المسرح ناظرا في كل اتجاه)
الرجل الأول: نعم، لم تعـد تمطر، إن ذلك لأفضل... أنا أيضا عليّ الـذهاب، لابد وأنها ساعة الغذاء .. لقد بدأت أحس بالجوع ....
(فجأة): ولكن، ترى أين ذهب ذلك الوغد؟!... لعنة الله عليه
من المحتمـل جدا أن يكون قـد سبقني إلى هناك... نعـم... إلى البيت. إنها ساعـة الغداء ولابد وأنه هو الآخر قد أحس بالجوع...
لكم يشبهني ذلك الطفل! ... ثلاث وجبات في اليوم، مثلي تماما، لعنة الله عليه! (يقولها بمودة)
(يضع كفيه حول فمه ويصرخ طويلا)
با .... ر.... و.... ن !....

-ستارة-



مسرحية قصيرة جدا

الجوزاء

هما إثنتان عاينتا الحياة في نفس اللحظة،
هكذا عاشتا معا
تقتسمان كل شيء حتى ذرات الهواء ...
مقعدان خلف الطاولة...
شمعتان فوق المائدة...
ومن فوقهما تتدلى بالونة الصمت الملونة
في الخارج فراشهما ....
(فراش بارد عميق مثل الكفن)
ومن حولهما حاملات النذور الشمطاوات
يغنين أغنية العنوسة الحزينة
ولا يسمعان ..
سوى الصمت...

أما العقرب...

فهو كما كان وسيكون دائما....
يزحف نحو المجد ـ شاهرا سيفه ـ
فوق الأشلاء الناهدة

د. صالح سعد

مشهد (١)

منصة فارغة إلا من ستارة نصفية أو حاجز قصير في الخلفية، في المنتصف طاولة ومقعدان... تدخل الفتاة الأولى وهي تتثائب، بينما تجلس الثانية وحدها، شاردة....

الأولى: صباح الخير

الثانية: صباح ...!

الأولى: خير .. اللهم اجعله خيرا ....

الثانية: ماذا؟ هل رأيت حلما ليلة الأمس!؟

الأولى: رأيت ... لكنـي لا أستطيع أن أتذكر شيئا الآن...

الثانية: هـذا أفضل .. فالأحلام ليست مضمونة دائما...

الأولى: مضمونة...! غريبة ... (صمت)

الثانية: غريبة!؟

الأولى: هل حدث شيء؟!

الثانية: أشعر ببرودة تسري في قدمي

الأولى: لابد وأن ترتدي شيئا ما ...

الثانية (بحده): لست عارية (صمت)

الأولى: هل أنت جائعة؟!

الثانية: ليس لدي شهية هذا الصباح...

الأولى: صباح ثقيل

الثانية: صباح معتم ... السماء يخنقها ضباب كثيف...

الأولى: ألم تطلع الشمس!؟

الثانية: أي شمس؟ وهل لابد أن تطلع الشمس؟!

الأولى: ألم تنزل بالأمس وراء البحر؟!

الثانية: هذا مخيف ...!

الأولى: بالطبع .. فالشمس لابد وأن تعود ....

الثانية: لا ...
الأولى: ماذا...؟
الثانيــة: لا أقصد ... فقــط كنت أريــد أن أقول إن نزولها البحر مخيف
الأولى: وأنت ... هل تخافين البحر!؟
الثانية: جدا....
الأولى: لماذا؟!
الثانية: لأن جسدي يتآكل كلما اقتربت منه ...
الأولى: أما أنا فأحبه...
الثانية: ماذا؟!
الأولى: أجل ... بل أنني أشعــر كما لو أنني زهرة تتفتح كلما غطتني ملوحته...
الثانية: غريب .... (صمت)...
الأولى: ألا تنامين !؟
الثانية: وأنت ؟!
الأولى: أنــا .... لا ... أخـــاف أن يعــاودني ذلـــك الحلم....
الثانية: وإذن !؟
الأولى: تصبحين على خير ...
الثانية: وأنت .... (تخرج)....
الأولى وحدها ... صــامتة ... مؤثر صــوتي بعيد (صوت البحر)...
ـ إظلام تدريجي ـ

مشهد (٢)

المنصــة فارغــة إلا من الستــارة النصفية، نفـس المقعــدين، تجلـس الأولى شاردة، تــدخل الفتــاة الثانية وهي تتثاءب....
الثانية: صباح الخير
الأولى: صباح!؟

الثانية: خير ... ماذا بك ألم تنامي!؟
الأولى: وأنت؟
الثانية: رأيت حلما....
الأولى: وكيف كان!؟ أقصد هل كان طيبا أم ....
الثانية: لا استطيع أن اتذكر شيئا ....
الأولى: هـذا سيء... فـالأحـلام غالبـا مـا تحمـل بشاره....
الثانية: بشارة!؟ غريبة!
الأولى: غريبة!؟
الثانية: ماذا !! هل حدث شيء!؟
الأولى: أشعر ببرودة تملأ كياني...
الثانية: لابد وأن ترتدي شيئا ما ...
الأولى (بحدة): وهل أنا عارية!؟
الثانية: هل أنت جائعة..؟
الأولى: لم يعد لدي شهية للطعـام.... وخاصة في الصباح...
الثانية: صباح ثقيل ...
الأولى: صبـــاح ملـوث ... فــالسماء يحجبهــا الدخان....
الثانية: هل تطلع الشمس!؟
الأولى (شاردة) الشمس ...! أجل لابـد من طلوع الشمس ...
الثانية: ألم تعد من وراء البحر!؟
الأولى: هذا رائع..!
الثانية: فعلا ...!
الأولى: لا ...
الثانية: ماذا!؟
الأولى: لا شيء .. فقط أن أقول أن دخـول الشمس إلى البحر شيء رائع
الثانية: أنا أحب البحر !!
الأولى: لماذا!؟
الثـانيـة: لإنه ... لا أدري ... كنـت أعـرف لماذا؟

لكني نسيت...
الأولى: لإن ملوحته تلتهم جسدك ...
الثانية: محتمل...
الأولى: أما أنا ... فأعشق تلـك الملوحة ... إنها هي طعم الحياة...
الثانية: الحياة !؟
الأولى: أجل ...
الثانية: غريبة!
الأولى: ألا تنامين!؟
الثانية: وأنت !؟
الأولى: أنا!؟ يا ليتني أنام ... فقد يأتيني؟
الثانية (بهلع): من !؟
الأولى: الحلم !
الثانية: أية حلم !؟
الأولى: أي حلم...
الثانية: وإذن ..!
الأولى: تصبحين على خير ..
الثانية: وأنت ...
الأولى: أجل .. وأنا (تخرجان)
١-إظلام تدريجي-
مؤثـر يقترب من صوت البحر يصـدر بشدة .... وقع حوافر حصان ... صمت ...

مشهد (٣)

المنصة فـارغة إلا من الستـارة النصفية، أمـامها تجلـس الفتاتـان متقـابلتـان (وكأن كـل منهما تواجه المرآة) تصلحان من زينتهما ...

موتيف موسيقي خافت

الأولى: رأيت الليلة حلما!

الثانية: غريبة !
الأولى: فعلا ... فقد كنت وحدي... وحيدة، عارية تقريبا.... كان الجو عـاصفا، رعد وبروق... ولم يكن هنـاك من شيء أستنـد إليه ... فضـاء واسع كأنه الصحراء وكأنه البحر...
الثانية: وأنا...!
الأولى: ومن بعيـد رأيته مقبلا نـاحيتي كـالسهم فوق الريح... كان ينظر إلى هناك ... من بعيد ...
الثانية: من !؟
الأولى: حصان أسـود غزيـر الشعر يشـق المدى نحوي... *لا استطيع أن أنسى عينيه الواسعتين* تلتهمان وحـدتي وعـريي ... حتـى اقترب منـي وانتزعنـي بعنف وألقاني فوق ظهـره، ولم يكن هنـاك سرج أو لجام أمســك بهما... فـأنشبــت أظافري في شعره الطويل الناعم ولم أدر ما الذي أصابني...! وكـأنما أصابتني صاعقـة جعلتني أغيب عن وعيي بمجرد أن لامسته...
الثانية: غريبة ...
الأولى: فعــلا .... فقد كنـت أرى نفسي وإياه مثـل جسـد واحد يخترق الفضـاء بينما أنا لازلـت في مكاني أنظر إلينا ...
الثانية: لكنه لدغني...!
الأولى: من !؟
الثانية: العقرب ـ هذا الذي كنت تمتطينه عارية ...
الأولى: بل هو عقرب .... في البـدء لم أكن استطيع التعرف عليه ... كان يتهادى فوق الأرض
الأولى: وحده...
الثانية: في البداية ... نعم ... كان وحده... وكنت أنـا أعبر فـوق الأرض بدون جسـدي ...شعـرت لأول مرة أنني وحيدة ...
الأولى: وأنا ....

الثانية: رأيتــه من عل يخطو ببــطء خلف الذئب المنتصب أمامه في كبرياء، ولم أكن لأفكر فيه لولا إن رأيتك فجأة فوقه

الأولى: أنا !؟

الثانية: نعم كنت أيضا وحيــدة ... عارية تقريبا ... وعندما اقتربت منك ... لدغني

الأولى: غريبة

الثانية: فعلا...

(صمت)

الأولى: غريبة ...

الثانية: أين !؟

الأولى: هنــا ... انتظــري ... (لحظـة صمــت ... تتشمم الهواء ...) .... إنها رائحته...

الثانيــة: أية رائحــة... لا شيء هنا ســوى رائحة الروث من الاسطبل المجاور...

الأولى: إنني عارية ...

الثانية: سأذهب لآتي بشيء ترتدينه ...

الأولى: أي شيء !؟

الثانية: أي شيء (تخرج تائهة)

(صمت)

يدخل الرجل، يبــدو وكأنه يعمل في مكان مجاور (خلف الستارة النصفية)

الرجل: مرحبا .... ايه ... (لا ترد) ... مرحبا....

الأولى: مرحبا.... (بخوف)

الرجل: هل أنت وحدك ...

الأولى: إنها أول مرة ...

الرجل: وأنا أيضا

الأولى: غريبة...

الرجل: فعلا ... هل أتى إليك !؟

الأولى: لا أدري ...

يعبر الحاجز أو الستــارة نحوها ويجلــس مكان الثانية....

الرجل: ماذا تفعلين ...
الأولى: أصلح زينتي....
الرجل: هل أنت على موعد مع شخص ما ...
الأولى: أنا لا أعرف شخصا ما ...
الرجل: أنا....
يحاول تقليدها (في لعبة المرآة) فتضحك ـ يضحكان عاليا ... يتوقفان عند دخول الثانية مأخوذة...
الرجل: مرحبا...
(لا ترد....) ينهض مترددا
(تخرج الأولى التائهة، يتحرك الرجل ليجلس مكانها.... تجلس الثانية)
الرجل: هل أنت وحيدة !؟
الثانية: أول مرة...
الرجل: وأنا أيضا ...
الثانية: غريبة....
الرجل: فعلا ... هل يضايقك وجودي هنا..؟
الثانية: لا أدري.... (تنشغل عنه عامدة وتعود إلى ما كانت تفعله)
الرجل: ماذا تفعلين !؟
الثانية: أصلح زينتي ...
الرجل: هل أنت على موعد مع شخص ما ...
الثانية: أنا لا أعرف أي شخص...
يحاول تقليدها (في المرآة) فتبكي ... يبكيان معا.... ينتحبان ... تدخل الأولى فيصمتان ... صمت ... يخرج الرجل مرتبكا ... يعود إلى مكانه تعود الفتاتان إلى وضعهما الأولي ولكن بصورة متعاكسة (مرآة مقلوبة)...
الأولى: ألم أقل لك إنه كان حصانا
الثانية: بل عقرب
الأولى: حصان...
الثانية: عقرب....

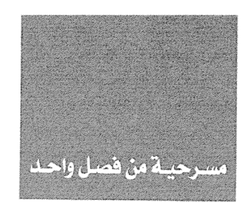
الأولى: وإذن ... سنرى ... (تنهض فجأة... تخرج متجهـة إلى حيث كـان الـرجـل يسمع مـن بعيـد ضحكا عاليا شيئا فشيئـا ... مؤثر موسيقي .... يـرقصان (في الظـل/ سلويـت) ... بينما تتابـع الأخت الثـانية صامتة، فتصرخ فجـأة ... تسقط على الأرض .. تهرول الأولى نـــاحيتهـــا ... تتفحصها....)

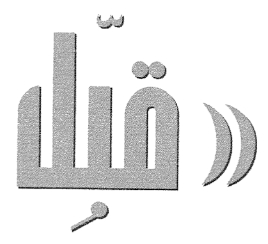
الثانية: لقد لدغني .... (تموت)...

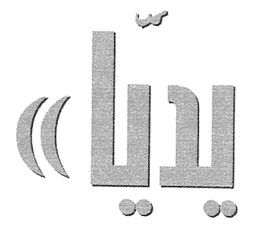
تنهض الأولى ... تتراجـع إلى الوراء تتلفـت بحثا عـن الرجـل فلا تجده تهرول كـالمعتوه... وهـي تهذي في كل الاتجاهات .... ثم تسقط ..

ـ مؤثر صوتي .... هدير البحر ـ

ـ إظلام ـ







تأليف: هوارد باركر

ترجمة: ربيع مفتاح

هوارد باركر«١٩٤٦ ـ». كاتب مسرحي انجليزي، من أهم الكتاب الذين يتناولون قضايا عصرية حيوية، وقد تلى مسرحيته الأولى وقاحة (١٩٧٠) بإنتاج غزير: ألفا ألفا (١٩٧٢)، المخلب (١٩٧٥) (واشنطن ١٩٧٦)، الخير الذي يربطنا (١٩٧٧)، النصر (١٩٨٣) القلعة (١٩٨٥)، الاحتمالات (١٩٨٨) وهي عشر مسرحيات قصيرة، ومسرحية« قبّل يديا) واحدة منها. يطرح باركر في مسرحياته المعقدة والمحيرة احتجاجا عنيفا على ما يدور في المجتمع.

الشخصيات:

المرأة

صوت

الارهابي الأول

الارهابي الثانى

الارهابي الثالث

الزوج

الطفل

«طرق متكرر على الباب ليلا، تظهر امرأة في ثوبها الليلي، تخرج من الغرفة».
المرأة: نحن لا نفتح الباب في الليل أبدا
صوت: نحن هنا في كمين وقد أصيب صديقنا بطلقة نارية
المرأة: لمن هذا الكمين؟
صوت: للإرهابيين
المرأة: أي إرهابيين؟
صوت: لم لا تثقي بنا؟
المرأة: كيف أستطيع ذلك؟
صوت: بما أنك إنسانة ولست من فصيلة الكلاب
المرأة: أنا لست كذلك، ربما أنت
صوت: عندئذ، لابد أن نبحث عن منزل آخر وإلا فإن صديقنا سوف يموت.
المرأة: لحظة، سوف أفتح لكم
صوت: فليبارك الله إنسانيتك!
المرأة: ذلك كل ما أتمناه
«تفتح المرأة الباب، وإذا بالإرهابيين يهاجمون المنزل».
الإرهابي الأول: أين هو؟!
الإرهابي الثاني: في غرفة النوم؟!
الإرهابي الثالث: في المطبخ؟!
المرأة: لقد تصرفت كأنني صماء وأنتم خرس قتلتم كل نبض فيَّ، قتلتم اللغة نفسها أنتم الإرهابيون!!
الارهابي الأول: نحن ذلك، ومن الشفقة أن نعمل بهذه الطريقة، ولكن لابد لنا أن نستأصل زوجك وأسرته من حياتنا، وبعد ذلك نستبد لكم بجيران طيبين ـ ولكن ـ أعدك أننا لن نقتلك.
«الإرهابيون يجرون زوجها عاريا ثم يقيدونه».
الزوج: أنت التي سمحت لهم بالدخول.
المرأة: اعذرني، أنا أردت أن....
الزوج: لقد ساعدت الأعداء في قتلي.
المرأة: أنا لم أفعل ذلك، ولكن لم أستطع أن أتغلب على موهبة هذا الجار ـ سامحني.
الزوج: الآن، سوف أموت لأنك كنت ساذجة للغاية
المرأة: اتركوه.. لقد خدعتموني!
الإرهابي الثاني: يوم واحد فقط، وكل شيء سيصبح طبيعيا وحين نطرق الباب، لا بد أن تفتحي.
المرأة: لن أفتح الباب ثانية أبدا
الإرهابي الثالث: عندئذ فإن حبيبك المخلص سوف يعاني
الإرهابي الأول: خذوه إلى الغابة، ثم أطلقوا النار عليه.
المرأة: لن أفتح الباب أبدا مرة ثانية.
الزوج: لقد كنتم السبب في أن أكرده زوجتي وفي لحظتي الأخيرة، أشعر بغضب

مفزع بسببها.

الإرهابي الثاني: نعم، يجب أن تعاني من كل شيء وذلك بسبب ذنوبك، كما أتمنى أن يبصق ابنك على قبرك.

الإرهابي الأول: (للزوجة) حين ترحل، اغلقي الباب.

المرأة: اتركونا لحظة، امنحونا دقيقة واحدة نحياها.

الإرهابي الأول: لو فعلنا ذلك، فسوف تخدعينا.

المرأة: أؤكد لك أن ذلك لن يحدث.

الإرهابي الأول: كيف أثق في وعدك؟! ولأننا خدعناك فسوف تخدعينا بالمثل، إن هذه المقاومة تفسد العلاقات القديمة.

(يخرج الإرهابيون ومعهم الرجل)

المرأة: سامحني

الزوج: أود... أود.. لكن. هأنذا أموت بسبب غلطتك!، كنت أملك أن أفعل الكثير من الذي سيحل بدلا مني في القرية؟

كنت أتمنى أن أخدم كل الناس، والآن أهلك بسبب غلطتك.

الإرهابي الثاني: لم أكن أظن مطلقا في هذا.

المرأة: حاول أن تسامحني، جاهد كي تغفر لي.

الزوج: أتمنى أن...

المرأة: حاول.. عندئذ...

الزوج: لا تأخذوني! (يحملقون فيه)

كي نبقى على قيد الحياة، لابد أن نتعلم كل شيء كنا قد نسيناه، ولا نتعلم كل شيء قد درسناه، ونكون أحيانا قساة حتى نتغلب على الوحشية ونعهدها، قبّلي يديّا الآن (يقدم لها يديه المقيدتين، تقبلهما)

الآن يا زوجي كل ما بيننا طيب (يأخذوه إلى الخارج، وهي لاتزال تقبل يديه، تركع عل الأرض ـ تتكور، صمت ثم يسمع صوت طفل).

صوت الطفل: ماما.. ماما

(صمت، يدخل الطفل)

ما هذه الضوضاء؟

(تحملق المرأة في الطفل)

المرأة: القتلة

الطفل: ماما.. ماما... لا...

المرأة: احضر المخدة من على سريرك

(يخرج الطفل، يعود ومعه المخدة)

أعطني المخدة

(يعطيها المخدة، تضعها فوق وجهه حتى لا يرى شيئا، الطفل يقاوم ذلك، فجأة تسقط المخدة تأخذه بين ذراعيها)

سوف أفتح الباب.. سوف أفتح الباب..


حوار
مع
الكاتب
الدانمركي
المعروف


بيتر هويغ

ثمة شيء في روح الكاتب المعروف Peter Hoeg، في روحه اللطيفة، ما يزعج بعض الناس. ففي الوقت الذي باع فيه أكثر من ٤ ملايين كتاب وترجمت أعماله حتى إلى اليابانية والتركية وحصل على أفضل النقد من مراجعي الكتب فإن البعض الآخر يعتبره استفزازيا. في الدانمارك ارتفعت حدة المناقشات في الصحف والمجلات حول ما إذا كان Peter Hocg كاتبا جيدا أم لا. يذهب مغتابوه ومنتقدوه إلى أن رواياته مثالية إلى حد بعيد وهم في ذلك إنما يعنون بأنها مكتوبة في ظل توجيه مشدد من الكاتب ومن خلال مناورات بارعة منه. هؤلاء النقاد لا يحبذون ما يرون أنه مغازلة من الأدبي الرفيع للثقافة الشعبوية وهم على أغلب الظن متضايقون من انخراط الكاتب في قضايا المجتمع. إذا كان المرء يمتلك هذا الكم الهائل من الطيبة والخير وهذا الكم الوافر من الأفكار الرائعة والآراء الأصيلة فلا يمكن أن يمر ذلك دون عقاب، فأن يعيش المرء في شقة من ثلاث غرف دون تلفزيون وسيارة وهاتف في الوقت الذي يمتلك فيه دخلا يقدر بالملايين، وأن يهب جعالاته (١) صندوقا مكرسا للنساء والأطفال في العالم الثالث وأن يكون متزوجا من زنجية وأن يعالج قضايا مثل الاستعمار والاضطهاد في السلك المدرسي وتعذيب الحيوان فمن الواضح تماما أن ذلك كثير جدا!

أنا شخصيا أنتمي إلى أولئك الذين أصبحوا معجبين بكتب Peter Hoeg وأحس بالخذلان حين أنتهي من قراءتها وأبدا أعتقد أنني في الحقيقة الآنسة سميلا عالمة الجليديات التي هي نصف غروينلاندية (٢) في رواية «انفعال الآنسة سميلا بالثلج» م. م) أو السيدة المترفة ومدمنة الكحول مادلين في رواية «المرأة والقرد».

هو في الواقع تماما مثله في كتبه أخاذ وساحر، فهو ساحر، فهو وسيم ولطيف وساهم التفكير عميقه، لم يعد في الآونة الأخيرة يبالي كثيرا بالمقابلات الغاضبة، على حد قوله.

ـ في البدايات كان النقد يسبب لي الكثير من الخزي ولكني لم أعد أحزن بسببه فأنا لا أقرؤه، فالنقد هو في خدمة القارىء وليس الكاتب. يرى الكاتب أن المشاعر السلبية ضرورية حين يصل نتاج الفنان إلى الكثير من الناس.

ــ من الضروري أن تصاغ المشاعر السلبية أيضا وإلا فإن المرء سيحس بالانزعاج.

ولكنه بهدوء يبدي أسفه لأنه يكتب الكثير من المقالات المتحمسة عن الموضوع الذي لا أهمية له كليا حول ما إذا كان Peter Hoeg كاتبا جيدا أم رديئا بينما يكتب القليل عن القضايا الأخلاقية التي يثيرها كقضية حق الإنسان في استغلال الحيوان وإجراء التجارب عليه والتي أثارها مؤخرا (المرأة والقرد). ثم يستطرد في لهجة خطابية قائلا:

ــ لم يحدث من قبل في التاريخ ان كنا قساة بحق حيواناتنا الأهلية كما نحن عليه الآن من الوحشية والقسوة. هذا الإنتاج الذي يقاد ويوجه بالكمبيوتر حيث تسكن الحيوانات في اصطبلات من ثلاثة طوابق ولا تخرج إلى الهواء الطلق أبدا. في الدانمرك يقوم ٥٠٪ من الذين يعملون مع الحيوان على إصلاح ما سببه العاملون الآخرون من إصابات وهذا ما يحدث ليس فقط في الدانمرك وإنما في العالم الغربي بأسره. في الاتحاد الأوروبي يجربون الآن هرمون نمو

جديدا يدعى (سوماتروبين -somatro pin) وله مضاعفات حادة وتاثيرات جانبية قاسية على الحيوان. إلى أي مدى يمكن لموقفه الأخلاقي إلى جانب الحيوان أن يصل على الصعيد الفردي والعملي؟ هل هو نباتي؟ هل هو معارض للتجارب على الحيوان؟

ـــ أتمنى لو كنت نباتيا ولكني لا أستطيع. لقد حاولت مرتين أو ثلاث مرات ولكن ما أنا إلا إنسان. إنه لأمر يوجد في ثقافة الأسكيمو في الثقافة الأفريقية حيث لا بديل للحم بينما عندنا أستطيع أن أنزل إلى أي متجر كبير كان لأشتري طعاما (نباتيا) مرضيا تماما سواء من حيث الغنى بالبروتين أو القيمة الغذائية.

الكاتب ليس معارضا كليا للتجارب على الحيوان.

ـ يعتمد الأمر عل ماهية الموضوع بيد أن الأمر يحتاج مناقشة أعرض بكثير حين يتعلق الأمر بمثل هذه القضايا. ما يبعث على الدهشة في كتب Peter Hoeg المعارف الغزيرة على نحو واضح في موضوعات متنوعة: من علم الجليديات واللهجات الغرويلاندية إلى علم الوراثة ومبحث الأعصاب. وحين ألمح إلى هذا الجانب في شخصيته يقهقه ببالغ الفرح، لقد فعلت الأخدوعة فعلها.

ـ تلك المعارف ليست عميقة. أنا أقوم بالبحث في الوقت نفسه الذي أكتب فيه. من أجل «المرأة والقرد» أجريت حوارات مع ستة أو سبعة من الباحثين ومنهم الباحثون في الدماغ والعلماء بالحيوان، ومن أجل «انفعال الآنسة سميلا بالثلج» كان البحث أكثر بكثير إلى حد غير معقول. من الآن فصاعدا لن أقوم بتوريط الكثير من الناس فهذا ليس بالأمر الجيد لأن المرء يصبح أسير حالة من الاحتياج والاعتماد على أولئك الذين ساعدوه في كتابة الرواية.

الخيال لدى Peter Hoeg ياتي أحيانا قبل البحث كما في المعلومة المدهشة في «المرأة والقرد» عن أن لندن بكلابها Lap Doegs(٣) وجرذانها وأحصنة السبق فيها هي أكثر المناطق كثافة بالحيوانات الثديية في العالم.

ـ لقد كان ذلك مجرد تلفيق من عندي ولكني فيما بعد سألت عالما بالحيوان حيث قال لي بأن ذلك على الاطلاق ليس أمرا غير محتمل والآن فإنه يجري بحث مشابه في كوبنهاغن ولكن سيستغرق الأمر سنة.

حينما كان Peter Hoeg في العشرين من العمر انضم إلى مجموعة محترفة للرقص فقد كانت المجموعة تفتقد العنصر الرجالي وكان كاتبنا يملك إمكانات جيدة لأنه مارس لفترة طويلة رياضة المبارزة وبعد ذلك عمل لعدة سنوات بحارا على سفن شحن شراعية في منطقة جزائر الهند الغربية وفي البحر الأبيض المتوسط ويمكن للمرء أن يلاحظ حتى الآن في طريقة مشيته وفي حسن توازن حركاته أنه يملك جسدا مدربا بالرغم من أنه يؤكد بأنه لم يكن أبدا راقصا جيدا ولكن الوعي بالبدن والجسدانية واضح تماما في أعماله الأدبية.

ـ ما كنت بقادر على كتابة ذلك المقطع حول تحرك القرد عابرا شوارع لندن لو لم أكن ممتلكا هذه الخبرة، يصرح معترفا ومقرا.

الموقف والحالة في كتب Peter Hoeg دون استثناء هما في مناطق التخوم؛ بين الطبيعة والمدنية، بين الشر والخير، بين المذهب العقلي (٤) والمذهب الحسي(٥).

ـ لو ألقى المرء نظرة على سيرة حياتي فسيجد بأني قد عشت دائما على التخوم:

بين المدينة والريف، بين البحر والأرض، زوجتي أفريقية ويعيش أبنائي على التخم. في الشتاء نسكن المدينة أما في الصيف ففي الريف. أحمل شهادة تعليمية عالية في الأدب ولكني لم أشعر أبدا بأني مشارك في العالم الأكاديمي.

تقسيم الأكاديميين الثقافة إلى ثقافة عليا وثقافة دنيا بالنسبة له أمر غير مفهوم تماما، فهو لا يفكر بتاتا بمثل هذه المصطلحات، كما يؤكد هو نفسه.

- بالنسبة إلي لا يوجد فارق مبدئي في التجربة الفنية بين قلم من أقلام ديزني وبين كونشيرتو لموتسارت، بين برامج الترفيه الأساسية وبين الأدب الرفيع. خلال سنواتي التي قضيتها في الجامعة كان يوجد كثيرون ممن ادعوا بأن مثل هذا الفارق موجود ولكنهم لم ينجحوا أبدا في دعم هذا الرأي نظريا. هذا الفارق عمره مائتا سنة فحسب وهو لم يوجد بالنسبة لشكسبير وهوميروس ورابليه وسرفانتس...

إزاء ادعاء مغتابيه بأن كتابته «مثالية جدا وتخضع للتهذيب والتوجيه» لا يملك سوى أن يهز رأسه غير فاهم.

ـ أنا أؤكد: أقوم بالقليل جدا من التوجيه والتحكم وأتمنى لو قمت أحيانا بتوجيه أكثر. أنا أخطط قليلا وفيما بعد ينحو العمل غالبا باتجاه تجربة جامحة يستحيل قيادها.

لا يفكر الكاتب في التحدث عما سيكون عليه موضوع الكتاب القادم فهو يتخوف من أنه إن فعل ذلك فلسوف يعرض العمل لخطر ألا يرى النور. في المدى القريب توجد في برنامجه زيارة لأفريقيا حيث أقارب زوجته في كينيا. لقد تواجد في أفريقيا من قبل ولكن بالنسبة لولديه هي الرحلة الأولى.

لقد تبرع بريع رواية «المرأة والقرد» لصندوق Lo IWe والذي أنشأه بنفسه وهو عضو في إدارته.

ــ كل سنة نوزع مليون كرون دانمركي على الأطفال والنساء في أفريقيا والتيبيت ومن بين من يتلقون مساعدتنا ؟؟؟ منظمات المساعدة الكبيرة نفسها. المشاريع الصغيرة والمحفوفة بالخطر والتي لا تمنح أية هيبة أو نفوذ.

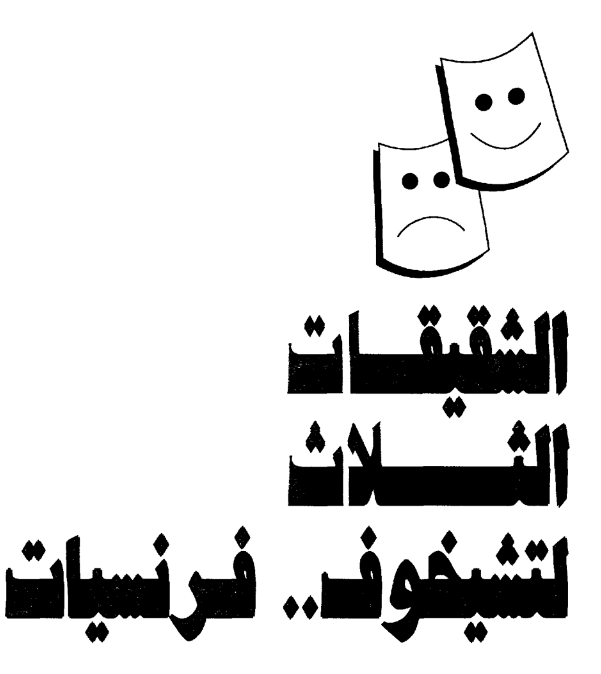
* أجرت اللقاء Karin Bojs كارين بويس لصالح صحيفة أخبار اليوم اليومية السويدية والواسعة الانتشار ونشر في عدد الأربعاء في السادس من تشرين الثاني ١٩٩٦. ترجمة: عبد السلام نعمان.

الهوامش

(١) الجعالة: مبلغ من المال يدفع إلى المؤلف (أو المخترع) عن كل نسخة (أو سلعة) من كتابه (أو اختراعه)

(٢) نسبة إلى جزية غروينلاند والتي تعتبر مستعمرة دانمركية

(٣) كلب الحصن: كلب صغير يوضع في الحصن



الشقيقات الثلاث لتشيخوف.. فرنسيات

انطباعات وحوار:
نجم الدين سمان

تقف «ميراي كـولفيه ــ نورا كـريف ـ بـاتريسيـا بيكمزيـان» على خشبة بلـون فضي غامر، وقد انكسرت الوانهن الداخلية «الأحمر.. لنا تاشـا» ـ «الأزرق»... لماريا» ــ الاخضر.. لإيرينـا»، ولكنهن يتمسكـن بالحياة رغـم خيباتهن المتوالية منـذ مائة عـام، حين كتـب تشيخـوف مسرحيتـه الأشهـر بين مسرحياتـه، والتـي ماتـزال طازجـة حتى أيـامنا، كـأنما الخيبة هــي نفسها، وانكسـارات الروح والجسد... هي ما يمتد مائة عام من العـزلة، من مواجهة الوحدة والقلق في العوالم الصغيرة، المغلقة لإنسـاننا المعاصر.

ربما لن تستنفد هذه الموضوعات التي أضاءهـا تشيخوف، وإلاّ لماذا يعـود اليها كـاتب مسرحـي معـاصر في قامـة «إدوار

البي» مع نسائه الثلاث في آخر مسرحية له، تصدرت فضاءات المسرح في أميركا وأوروبا العام الفائت.

والحياة.. الحياة.. الحياة، هي ما تؤكد عليه فرقة مسرح «بالتوم» الفرنسية منذ ثلاثة عشر عاما على تأسيسها، وقد بدأت بنصوص من تأليف اعضائها، نصوص ارتجالية في فضاء مفتوح، حيث لغروتوفسكي لمساته خلف الستائر وأمامها، لمساته في ارواح اعضاء «بالتوم» وعلى أجسادهم.. لكن «بالتوم» الفرقة الهاوية، المتنقلة من مكان إلى آخر، ورغم اعترافها بأبوية «غروتوفسكي»، إلا أنها لا تقدسه كطوطم، بل تحاول أن تجد لها هوية خاصة في ذاك الفضاء المفتوح، حيث خشبة المسرح بلا حدود، وحيث الطريق الأقصر نحو تفجير الطاقات الداخلية، الطريق الاكثر مشقة لجعلها تتفاعل وتتنافر وتتراكم متجسدة مثل الحياة، أو هي الحياة وصورتها متجسدة على الخشبة.. وهو ما فعلته «بالتوم» طوال مائة دقيقة مع نص تشيخوف.. على أرضية فضية اللون، وبين ستائر جانبية فضية ايضا، حيث كل الرجال يرتدون ذاك اللباس الفضي الموحد.. عدا «أندريا» لأنه رفض فكرة التطوع في الجيش «الروسي». بينما دلالة لون الألبسة عند الشقيقات الثلاث «أحمر، ازرق، اخضر، تضفي بعدا رمزيا.

ليست ساحة الألوان ودلالتها وحدها هي ما تشكل مفاتيح التجربة في تناول فرقة «بالتوم» لتشيخوف عبر شقيقاته الثلاث، عبر شقيقات أرواحنا.. فقد اعتمدت الفرقة في عملها على النص، أن تستغني عن كل التفاصيل الثانوية، وحتى عن كثير من الشخصيات، لتبقى بؤرة الضوء متوهجة بالشخصيات الفاعلة في الحدث المسرحي، مكثفة عمل تشيخوف الطويل، في أربعة مشاهد رئيسية، يحتوي كل مشهد منها على بنية درامية خاصة، ويكون جسرا للمشهد الذي يليه.

يقول مخرجا المسرحية «كي ألو شيري ـ ابريك لاكاسكاد»:

ٍ قمنا بحذف اكثر من خمس عشرة شخصية ثانوية لا تؤثر على البنية الدرامية لنص تشيخوف.. وأبقينا على عشر شخصيات أساسية فقط.. توخينا من خلال ذلك تكثيف الحدث الذي رأينا ان تشيخوف يؤكد عليه، وقد استطعنا من خلال هذا التكثيف أن نجعل النص يتكيف مع التكنيك المسرحي الخاص بنا، والذي يترجم ويجسد رؤيتنا لنص تشيخوف وللعرض المسرحي معا.

أسألهما: لماذا تشيخوف.. كفرنسيين، والآن؟

يجيب المخرجان:

ٍ اكتشفنا من خلال عمل سابق لنا مع نص آخر لتشيخوف، انه يخاطبنا، وأن ما طرحه في مسرحيته هذه يصلح وبشكل أشد كثافة للتعبير عن حالات الانسان الداخلية وقلقه ووحدته.. اكتشفنا تشيخوف كمعاصر لنا كما اكتشفنا هو داخل التجربة.

ــ الملاحظ خلال الحوار الذي أعقب عرض «الشقيقات الثلاث» أنكما تتناوبان الاجابة بشكل تلقائي، فما هي آلية عملكما المشترك كمخرجين معا، وما مدى انسجامكما في العمل كممثلين ايضا، حين أدى كل منكما دورا مهما في هذا العرض؟.

ٍ يتناوب الاثنان حول الاجابة:

ـ عملنا المشترك في الاخراج، نابع من تجارب سابقة وسيستمر، ولسوف نتجنب الكلام عن طريقتنا المشتركة في

الاخراج، فنحن نعتبر هذا أمرا خاصا بيننا، ما يهم.. هو الذي يراه المشاهد جالسا في مقعده أم واقفا، أما حول اشتراكنا في التمثيل، فنحن لا نستطيع سوى أن نمثل ايضا.

كيف تريد لنا أن نقف على جانبي الخشبة ونحن نصنعها؟!.. نحن لا نستطيع إلا أن نشارك بها في كل تفاصيلها، نضع لها الخطة الاخراجية، ونرسم لاعضاء الفرقة مناخات العمل وتفاصيله، ونحرضهم ليحيوها على الخشبة... انها عملية متكاملة، ونحن الاثنان لسنا فيها صانعي قرار فقط، نترك لأعضاء الفرقة أن يأخذوا المبادرة أيضا وأن يضيفوا للشخصيات مايطور الشخصيات.. ان فرقتنا «بالتوم» مثل نهر بين ضفتين، الضفتان ترسم للنهر مجراه، والنهر بتدفقه يعطي للضفتين نكهة الحياة وألوانها.

أعاود مع المخرجين الأسئلة، اذكرهما بمشهد وداع ناتاشا لصديقها اليوشين، وبمشاهد كثيرة تم فيها كسر الخط الافقي لفضاء الخشبة، فبدل أن يأتي اليوشين من جهة باتجاه ناتاشا ليودعها ثم ينسحب متراجعا بنفس الحركة الافقية، تفاجؤنا «ناتاشا» وهي الاقصر ـ بأنها قد قفزت متعلقة برقبة اليوشين، ملتصقة به، متأكدة من رحيله ومن خسارتها... تتابع الحوار معه وهي متعلقة به، معلقة في الهواء، ثم .. وبدلا من الرجوع الافقي، تنزلق بانكسار بطيء الى اسفل، وحين تتكوم على لحظتها التي لابد منها، يغادر اليوشين بسرعة خاطفة ليختفي وكأنه مجرد حلم قصير عاشته ناتاشا الشقيقة الأكبر، ثم صحت على وحدتها القاسية القادمة.. أسأل «كي ألوشيري»:

ـــ أليس كسر افقية الفضاء المسرحي لمسة «غروتوفسكية؟ فيجيب ببداهة وبساطة:

ـ نعم.. نحن في مدرسة غروتوفسكي، وخارجها ايضا.. إن غروتوفسكي يؤكد على تحويل الافعال الداخلية الى حلول حركية/ بصرية وفي لحظة وداع ناتاشا التي ذكرتها خرج تصورنا للحركة خلال الانغماس في التدريبات، ووجدنا هذا التصور معبرا، لأن المفتاح الذي في يدنا.. هو اعطاء كل تفصيل تجسيده في الفضاء المسرحي، نابعا من بنية الموقف ومن توتره الدرامي... بهذا المعنى، نحن مع غروتوفسكي، وبهذا المعنى ايضا.. حضر غروتوفسكي عملنا هذا عندما عرضناه في ايطاليا.

أترك للفرقة أن تلملم اكسسواراتها القليلة.. طاولة مستطيلة كبيرة تتحول الى قطع صغيرة في صندوق واحد مع الستائر الفضية والأرضية اللاصقة بلونها الفضي ايضا.. تحمل الفرقة صندوقها تاركة لنا فضاءاتها.. تاركة حلب، لتقدم عروضها في فضاءات أماكن أخرى على طريق الحرير!.

لوحة الغلاف:
الفنانة التونسية: آمنة الزغل



AL Bayan



«رجال في العاصفة»

للفنانة الكويتية: مي السعد